ИЗОФРОНТ

КЛАССОВАЯ БОРЬБА НА ФРОНТЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

СБОРНИК СТАТЕЙ ОБ'ЕДИНЕНИЯ „ОКТЯБРЬ“

ПОД РЕДАКЦИЕЙ П. И. НОВИЦКОГО
ОГИЗ ИЗОГИЗ МОСКВА 1931 ЛЕНИНГРАД

Художественная редакция
Н. А. Пономарева
С. А. Абрамова

ОТ РЕДАКЦИИ СБОРНИКА[1]

Настоящий сборник выходит с большим запозданием. Статьи, в нем помещенные, предназначились к опубликованию в июне 1930 г., в период первой выставки «Октября». По целому ряду причин (не по вине редакции) сборник выходит во второй половине 1931 г., когда положение на фронте пространственных искусств существенно изменилось. Об'единение «Октябрь» пересмотрело свои позиции и пережило серьезную идеологическую реконструкцию. Поэтому редакция не поддерживает в настоящее время целого ряда принципиальных установок сборника. Самой глубокой ошибкой в теоретической и творческо-практической деятельности «Октября» является вульгарно-материалистическая установка, недооценивающая искусство как специфическую форму классовой идеологии. Второй ошибкой является переоценка роли технической интеллигенции в эпоху пролетарской революции. Третья ошибка — недооценка значения станкового искусства.

Эти ошибки авторы сборника, его редакция и творческая группировка «Октябрь» в целом обязаны подвергнуть развернутой пролетарской критике и полностью преодолеть в своей творческой работе и в своей творческой практике. В частности, автор статьи «Пролетарская художественная культура и буржуазная реакция» считает ряд положений своей статьи политически и методологически ошибочными.

Подход к пространственным искусствам не со стороны их идеологической значимости, а со стороны их технического качества и утилитарно-бытового значения, выдвижение в качестве единственного критерия для классификации пространственных искусств принципа «социально-технической функциональности», утверждение, что новым типом художника в эпоху пролетарской революции является художник-инженер, преувеличение роли так называемых производственных искусств и недооценка значения тех форм и видов пространственных искусств, которые являются орудием классовой борьбы за пролетарское миросозерцание, смазывание вопроса о попутничестве, — все эти ошибки являются след-

---

[1] Примечание издательства. После того, как сборник был напечатан, от редакции сборника поступило это заявление.

ствием основной методологической ошибки механистического характера, недооценки искусства как специфической формы классовой идеологии.

В перечислении признаков пролетарского художественного стиля также допущен ряд ошибок. Вместо четкого указания на содержание и метод большого партийного искусства большевизма автор выдвигает ряд спорных и неверных положений. Конкретность пролетарского искусства понимается как вещественность и социально-бытовая утилитарность. Это ничем не отличается от позиции буржуазного конструктивизма. Индустриализм ставится на первое место и понимается механистически.

В об'яснении кризиса станкового искусства и появлении «новых видов художественного труда» автор соскальзывает на потребительскую точку зрения. Наконец, политически ошибочными являются преувеличение роли частых влияний, меценатства и похалимажа в жизни советского изоискусства, а также недооценка громадной положительной роли той идеологической борьбы, которую провела пролетарская часть б. АХР в боях за партийное искусство большевизма. Автор считает своей обязанностью пересмотреть свои установки и подвергнуть свои ошибки развернутой большевистской самокритике.

Документы «Октября», помещенные в сборнике, имеют характер исторических материалов. Это — этапы развития об'единения, во многом преодоленные.

Тем не менее редакция считает возможным выпустить сборник в таком, несколько устаревшем, виде не только как собрание исторических материалов, но и как дискуссионную книгу по актуальным вопросам пространственных искусств. Главное внимание авторов сборника обращено на массовые формы и виды изоискусства, связанные с текущей политической борьбой и производственной практикой строящего социализм рабочего класса. Пролетарское искусство растет и крепнет, преодолевая принципиальные ошибки, являющиеся результатом чуждых классовых влияний, борясь за марксистско-ленинскую методологию и развертывая творческую дискуссию и творческое соревнование в своих рядах.

РЕДАКЦИЯ

Сентябрь 1931 г.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И БУРЖУАЗНАЯ РЕАКЦИЯ

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

ПАВЕЛ
НОВИЦКИЙ

ПРОЛЕТАРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И БУРЖУАЗНАЯ РЕАКЦИЯ

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

Фронт пространственных искусств сложнее и своеобразнее литературного фронта. Процессы, которые происходят в этой области культуры, во многом аналогичны изменениям, происходящим на других участках искусства. Но во многом они и разнятся. Пространственные искусства, если можно так выразиться, технологичнее других искусств. Выполняя определенные идеологические функции, являясь одним из самых могущественных орудий классовой идеологической борьбы, пространственные искусства непосредственно влияют на развитие производства, технологически обслуживают промышленность и бытовой уклад современного общества. Повышение качества продукции в целом ряде отраслей промышленности невозможно без помощи пространственных искусств. Формирование нового быта и нового человека осуществляется также средствами пространственных искусств.

Их роль и развитие в новом обществе решительно нарушили обычную искусствоведческую классификацию и терминологию. Содержание и социальные их функции настолько осложнились, что самое понятие «пространственные искусства»

употреблять больше стало совершенно неудобным. Термин «изобразительные искусства» давно стал патриархально-кустарным анахронизмом. Мы имеем дело с единым комплексом художественной литературы, музыки, театра, хореографического искусства. И рядом — многообразный, внутренне-противоречивый и неуживчивый комплекс пространственных искусств. Понятие необычайно расширилось. Патриархальные искусствоведы, боящиеся вылезть за границы аристотелевой классификации и проспиртованных определений старых гимназических учебников, старательно следят подслеповатым глазом за тем, чтобы в благородное общество классических изоискусств — живописи, графики, скульптуры и архитектуры — не вторглись прокопченные фабричным дымом индустриальные и неблагородные утилитарные искусства. А жизнь идет вперед. Графика альбомов и эстампов заменяется графикой политического и индустриального плаката, книги, журнала и газеты, перерастает в новые социально-технические жанры полиграфического искусства. Живопись из тончайшего средства выражения внутреннего мира отдельного человека становится орудием массовой политической агитации, средством художественного оформления массовых политических кампаний, школьной учебной дисциплиной. Она вторгается в сферу действия других пространственных искусств, пытается, конкурируя с ними, обслужить театр, культурно-просветительную и клубную массовую работу, выйти за пределы станковизма. Из самодовлеющего искусства живопись постепенно становится методом художественной работы. Скульптура, задохнувшись в мастерских ювелиров и кабинетах меценатов, пытается пробить себе место на площадях городов и на площадях новых архитектурных сооружений. Так же, как и живопись, она становится учебной дисциплиной и методом художественной работы. Рамки архитектуры неизмеримо возросли. Архитектура ре-

шительно встает во главе всех индустриальных искусств, и притом не только как дисциплина и метод. Архитектура вырабатывает художественно-бытовой стиль новой эпохи. Она реформирует театральную сценическую площадку, оформляет празднества, планирует парки, сады и города, решает все вопросы внутреннего оборудования жилища и сооружений общественного значения. Она не желает знать метафизического противопоставления художественной формы утилитарной, быстро индустриализируется и механизируется, стирает различие между художником-архитектором и архитектором-инженером. Архитектор становится основным типом нового художника — организатора быта, искусства и строительства.

САМЫМ КРУПНЫМ ФАКТОМ СОВРЕМЕННОГО ИЗОИСКУССТВА СЛЕДУЕТ СЧИТАТЬ ПОЯВЛЕНИЕ НОВЫХ ФОРМ И ТИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАБОТЫ. Старая классификация пространственных искусств по материалу одряхлела. Необходимо выдвинуть другой критерий: критерий СОЦИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ. Окончательное слово здесь скажет производственная практика. Кое-что наметилось. С достаточным основанием можно говорить об ИНДУСТРИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ, обслуживающем промышленность (с классификацией по отраслям промышленности). С таким же правом можно говорить ОБ ИСКУССТВЕ БЫТА, организующем и оформляющем бытовые процессы. Специфичны функции ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА, имеющего дело с массовыми действиями и массовыми празднествами. Остаются самостоятельными задачи СТРОИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА — архитектуры. Возникают новые художественные формы КЛУБНОЙ РАБОТЫ (средствами пространственных искусств) и вообще САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИЗОИСКУССТВА. Наконец, остаются пространственные искусства в качестве МЕТОДИЧЕ-

ской, учебной и воспитательной ДИСЦИПЛИНЫ. Во всяком случае, необходимо считаться с синтетическими формами пространственных искусств и с появлением их новых видов. Фотомеханические процессы производят переворот в полиграфической промышленности и полиграфическом искусстве. Сфера применения фотомонтажа еще совсем не развернута, но значения его нельзя преуменьшать. ФОТОГРАФИЯ на наших глазах становится высоким искусством. Ее третируют, как голую технологию, и противопоставляют живописи и искусству вообще. А она своим ростом и влиянием сама дискредитировала рутинеров и педантов патриархального искусствоведения. Она сама оказалась искусством, способным к творческому художественному обобщению, выбору и разработке об'ектов воспроизведения.

С таким же большим правом следует отнести к пространственным искусствам и самое великое (рядом с архитектурой) искусство эпохи — КИНОИСКУССТВО. Во всяком случае, значительное количество процессов этого сложного искусства всецело зависит от художественной фотографии и основано на применении средств пространственных искусств. Даже СВЕТОТЕХНИКА больше не может обойтись без художников-специалистов. Световая реклама и световая декорация становятся разновидностью пространственных искусств. Вот эта НЕОБЫЧАЙНАЯ СЛОЖНОСТЬ СОЦИАЛЬНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ И СОЦИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ делает положение на данном фронте художественной культуры особенно тяжелым, ответственным и тревожным. Средствами пространственных искусств ведется активная классовая — ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА, реконструируется БЫТ, повышается КАЧЕСТВО ПРОМЫШЛЕННОЙ ПРОДУКЦИИ, воспитывается ВКУС РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКИХ МАСС, формируются культурные запросы и психология НОВОГО ЧЕЛОВЕКА. Самый внешний

материальный облик новой человеческой культуры, ее материальный образ и стиль зависят от соотношения социально-классовых сил в этой области.

СОСТОЯНИЕ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Фронт пространственных искусств характеризуется прежде всего действием ряда факторов, которые обусловливают собою развитие художественной культуры в СССР.

Основным определяющим фактором является РОСТ КУЛЬТУРНОЙ АКТИВНОСТИ НОВОГО КЛАССОВОГО ПОТРЕБИТЕЛЯ ИСКУССТВА. Культурные потребности и запросы рабочих и крестьянских масс растут гораздо быстрее, чем их может удовлетворить в какой бы то ни было степени наличная художественная продукция. Темп этого роста открывает необозримые горизонты и меняет по сути вещей характер всего изоискусства.

В непосредственную культурную и художественную работу втягиваются миллионы людей. Самодеятельное искусство захватывает собою все новые громадные человеческие пласты и становится массовой воспитательной нормой. Не только все потребляют искусство, но все искусство и производят. Необычайно усложняются методы и формы клубной работы. Культуртрегерский профсоюзно-просветительный дилетантизм в клубной работе заканчивается, и новый культурный пролетарский актив, прошедший школу рабкорства, пролеткультовского движения, комсомольской борьбы и самодеятельного искусства, в самом ближайшем времени преодолеет все формы и методы клубной работы. Он потребует прежде всего, чтобы культурная пятилетка дала достаточное количество высококвалифицированных инструкторов - специ-

алистов по клубной работе. Кустарщина, дилетантизм и случайность в клубной работе далее недопустимы. Чиновники из культурнических наркоматов возмущаются тем, что рабочие строят громадные дома («дворцы») культуры, не сообразуясь с общим планом государственного культурного строительства, и дома эти стоят пустыми, потому что там некому работать. Рабочие организации не ошибаются в своем строительном размахе. Потребности масс колоссальны, и самое широкое клубное строительство не удовлетворит этих потребностей. Клубы будут переполнены рабочими всех возрастов, если они, вместо заштатных регентов, престарелых библиотекарш, безработных актеров и не знающих куда себя девать пейзажистов, выдвинут настоящих организаторов и руководителей из рабочих, получивших специальную подготовку в особых техникумах и вузах. Клубная культура ширится, и ее перспективы необ'ятны. Не только литературные и рабкоровские кружки, численно развиваясь, переходят к более активным и рациональным методам работы. Растет движение художкоров. Растут изокружки и переходят к высшим формам работы (образец — развитие ленинградских изокружков, создавших свою методику и развернувших изорамовское движение).

Рабочие массы, будучи вовлечены в клубную работу, участвуют в самодеятельной художественной работе, начинают активно и близко интересоваться и профессиональным искусством. Громадный интерес, который проявили московские рабочие за последние годы к вопросам театра, чрезвычайно показателен. Стихийно, вне и против многих плановых предположений, создалось теарабкоровское движение. Отдельные крупные предприятия (кроме профсоюзных организаций) послали своих представителей в художественно-политические советы театров. Основные течения современного театра перенесли свои споры на фабрики и заводы. Туда же обра-

щаются наиболее чуткие и живые драматурги со своими новыми произведениями за критикой и указаниями рабочей аудитории. Они воспользовались многими дельными замечаниями, полученными в клубах и на предприятиях, и в театр принесли переделанные пьесы, получившие предварительную художественно-идеологическую санкцию рабочей массы. Так должны научиться работать и художники-пространственники. Их организации и группировки должны апеллировать к рабочей аудитории.

Наряду с ростом клубного самодеятельного искусства и заинтересованности рабочих в вопросах профессионального искусства быстро поднимается вверх кривая роста культурных потребностей рабочего потребителя, кривая его художественно-культурного спроса. Расширяющееся жилищное строительство остро ставит вопрос о внутреннем оборудовании рабочей квартиры, о качестве предметов быта, об оформлении или «украшении» комнат. Халтурщики всех степеней, квалификаций и типов верно учуяли величину этих потребностей. Они поставляют в государственные и кооперативные магазины громадными партиями статуэтки, бюсты, фигуры, украшенные барельефами и орнаментами вещи, открытки, лубки, литографии, коробки, вышивки, занавесочки и прочий хлам. Мосдрев делает неудобную и громоздкую мебель пошлейшего купеческого стиля. Издательства выпускают небрежно сброшированные и плохо отпечатанные массовые книжки с аляповатыми безвкусными обложками. Госторги и Мосторги собирают на рынке наивозможную мещанскую дребедень и под флагом дешевого комфорта всовывают в рабочее жилище. Рабочий быт обставляется пошлейшими вещами. Клубы, помещения государственных учреждений и общественных организаций оформляются большей частью в таком же стиле вульгарной купеческой пышности и дешевого ненужного шика. Едва ли следует упоминать об отвра-

тительных олеографиях, воспроизведениях халтурно-революционных картин и злостных карикатурах на вождей революции (портретах), которые красуются на стенах всех этих учреждений. Громадное значение имела кампания, поднятая «Комсомольской правдой», за новый культурный быт и его оформление. Вокруг этого вопроса создалось целое движение. Начиналась организация специальных комсомольских бригад для борьбы с мещанством в быту и в производстве предметов быта. К сожалению, новая редакция «Комсомольской правды» не поняла колоссального значения вопроса и приостановила эту кампанию. Тем не менее уже имеются практические результаты кампании — готовность ряда хозяйственных и торговых государственных учреждений согласовывать художественное качество выпускаемых на рынок предметов обстановки и быта с органами государственного художественного контроля (Главискусством). Идеологическое значение такого похода, конечно, неизмеримо велико. Некоторые пошляки из АХР пытались поднять на смех борьбу «Комсомольской правды» с пепельницами и статуэтками. Они думают, что идеологическое влияние вещей, окружающих рабочего в его бытовых и производственных процессах, ничтожно, что художественный вкус трудящихся масс определяется не вещами, которые в течение всей жизни маячат перед их глазами, а созерцанием шедевров живописи в картинных галлереях. Идеологическая встряска, поднятая «Комсомольской правдой», должна быть превращена в длительный культурный поход силами профсоюзов, комсомола и наиболее живых художественных об'единений. Самый же факт проведения такой кампании и глубокий отклик, который она вызвала в среде рабочей молодежи и в пролетарском активе многих предприятий, свидетельствуют о степени культурной зрелости рабочего класса. Кампания, возобновленная с новой силой, должна выработать на-

стоящий практический план переустройства рабочего быта. Самым значительным показателем культурной активности рабочего класса в области искусства являются те требования, которые пред'явлены всей массе советских художников организацией Парка культуры и отдыха в Москве и проектами ряда других парков культуры и отдыха в иных пролетарских центрах, проектами зеленого города под Москвой, перепланировки существующих городов и сооружения новых социалистических городов. Рабочее государство создает с невиданным производственным размахом новую человеческую культуру. Рабочие массы выдвигают из своей среды организаторов новых городов и организаторов нового быта. Выполнение этих задач должно втянуть в работу десятки тысяч художников. В первую голову нужны художники-конструкторы и организаторы внутреннего оборудования, быта и массовой работы, архитекторы, проектировщики и инженеры. Вначале дело, конечно, не обойдется без густой стаи халтурщиков, которые испортят все, что будет возможно, под лозунгами революционного и пролетарского искусства, но через несколько лет все они будут отброшены в сторону как вредители и паразиты. Великое строительство произведет естественный отбор нужных эпохе художников, выдвинет свои требования к подготовке совершенно иных специалистов, чем те, которых готовит современная ублюдочная художественная школа, и создаст новый тип художника-методиста и художника-инженера, вождя и организатора-пропагандиста и конструктора бытовых и производственных процессов. Вот начало настоящего пролетарского социального заказа, без игры самолюбий и интриг, без случайностей личных влияний, пристрастий меценатов и кандидатур светских салонов. Халтура, эклектизм и мещанское приспособленчество могут процветать на фронте пространственных искусств только самое короткое время. В ближайшее время

положение радикально изменится. Индустриальная культура пролетариата требует САМОЙ ВЫСОКОЙ ТЕХНИКИ И САМОГО ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА (ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО И ФОРМАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО). Профсоюзные чиновники, кустарничающие сейчас в области художественного обслуживания рабочего класса, должны дрожать перед быстрым ростом художественно-культурной сознательности пролетариата.

Вторым фактором, определяющим состояние советской художественной культуры, является КРАЙНЕЕ ОБОСТРЕНИЕ КЛАССОВОЙ БОРЬБЫ НА ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ ФРОНТЕ.

Социалистическое наступление пролетариата вызывает бешеное сопротивление буржуазной интеллигенции. Индустриализация и коллективизация сельского хозяйства, плановое осуществление социализма, радикальная реконструкция всего народного хозяйства и быта имеют один смысл: уничтожение остатков и корней буржуазного хозяйства и буржуазной культуры. Без жестокой и длительной борьбы с кулацко-нэпманскими буржуазными элементами социализма мы не построим. Если сильно противодействие на экономическом участке борьбы, то гораздо серьезнее и решительнее отпор и наступление буржуазии на участке идеологическом. В области политической и философской мысли врага видишь ясно. В педагогике и точной науке влияние буржуазного мировоззрения чрезвычайно завуалировано. Необходимы тончайшая методическая четкость и исследовательская чуткость, чтобы отделить подлинное завоевание научной мысли от его искажений буржуазной идеологией. А В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ БУРЖУАЗИИ И МЕЩАНСТВА НА ПРОЛЕТАРСКОГО ПОТРЕБИТЕЛЯ ПРИНИМАЕТ ОСОБЕННО СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ. Искусство организует не только сознание, но также и эмоционально-волевую сферу общественного человека. Фор-

мальные элементы искусства насквозь идеологичны. Когда определяют социально-классовую сущность художественного явления, то выводы делаются на основании анализа тематики и сюжетов определенной группы произведений и на основании декларативных идеологических заявлений художника или художественной группировки. Между тем, МАКСИМАЛЬНОЙ СИЛОЙ ВОЗДЕЙСТВИЯ ОБЛАДАЮТ ФОРМАЛЬНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, которыми пользуются художник или группа художников. Эти выразительные средства обычно не подвергаются социологическому анализу и классовой оценке, а в них вся суть, так как ОНИ НАСКВОЗЬ ИДЕОЛОГИЧНЫ. ХУДОЖНИК, ВЫДВИГАЮЩИЙ СТОПРОЦЕНТНО БЕЗУПРЕЧНЫЕ С ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЛОЗУНГИ И ИДЕИ, ОПЕРИРУЮЩИЙ РЕКЛАМНО РЕВОЛЮЦИОННОЙ ТЕМАТИКОЙ, МОЖЕТ БЫТЬ, ТЕМ НЕ МЕНЕЕ, ПОКАЗАТЕЛЬНЕЙШИМ ПРОВОДНИКОМ БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ И МЕЩАНСКОЙ ПОШЛОСТИ. И такая стопроцентная пошлость, пролезающая к мало искушенному рабочему потребителю под маской стопроцентной революционной тематики, гораздо опаснее прямого нападения врага. ИСТИННАЯ КЛАССОВАЯ ПРИРОДА ХУДОЖНИКА И ЛЮБОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ ЗАКЛЮЧЕНА В ЕГО СТИЛЕ — в его манере видеть, понимать и чувствовать мир и жизнь. Кроме того, следует принять во внимание, что в искусстве в большинстве случаев нет прямого идеологического нападения на коммунистическую культуру. Откровенность позиции Евгения Замятина и Б. Пильняка, несмотря на символичность их выступлений, все-таки является исключением. Идеологическая борьба буржуазии в искусстве ведется средствами медленного отравления сознания и чувства пролетарской и крестьянской молодежи ядами аполитизма, пессимизма, скептицизма, эстетизма, самодовлеющего техницизма, мистики

мнимой механической идеологии, сексуальной патологии, аморального эгоистического индивидуализма. Буржуазные художники, — являются ли они сознательными проводниками буржуазного и мещанского влияния или бессознательным рупором врага, — внушают своим слушателям, читателям и зрителям чувства и настроения, уводящие их от жизни и борьбы, расслабляющие волю, психологически их обезоруживающие, оправдывающие душевную расхлябанность и дряблость. При этом может не раздаться ни одного слова против коммунистической культуры или материалистического миросозерцания пролетариата. Нам приходилось подробно писать о разнообразии форм буржуазного и мещанского влияния на советскую художественную культуру («О буржуазном влиянии на советскую художественную культуру», «ИЗВЕСТИЯ», 22 сентября 1929 г., № 219). Следует подчеркнуть, что область искусства — это последняя область идеологии и культуры, в которой сосредоточены наиболее сильные и впечатляющие средства буржуазного влияния. Этот участок культурного фронта без многолетней ожесточенной борьбы отдан не будет. Потерять возможность обрабатывать мозги, воспитывать волю и эмоциональную сферу широкого круга потребителей, ПРИКРЫВАЯСЬ ФЛАГОМ МАСТЕРСТВА И ВЫСОКОГО ФОРМАЛЬНОГО КАЧЕСТВА, для идеологов буржуазии — значит потерять последнюю цитадель влияния, самый смысл своего социального существования. Поэтому все силы, весь культурный актив, все ресурсы таланта, традиций, школы, многовекового буржуазного мастерства сосредоточены на этом фронте — на фронте искусств. Кроме этих факторов, определяющих собою состояние всего фронта искусства, на участке пространственных искусств действуют свои специфические обстоятельства, делающие этот участок особенно тревожным. Этими обстоятельствами являются КРИЗИС СТАНКОВОГО ИСКУССТВА и ВОЗНИК-

НОВЕНИЕ НОВЫХ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТРУДА. Станковое искусство тесно связано в своих судьбах с развитием буржуазного индивидуализма, частных рыночных отношений и частного камерного быта, не способно обслужить волевую, целеустремленную, индустриальную культуру пролетариата, культуру СОЦИАЛЬНОГО утилитаризма и ускоренных промышленных темпов. Рассчитанное на частного потребителя, предназначенное для украшения частных квартир и для пополнения коллекций меценатов и собирателей, станковое искусство в условиях советской действительности оказалось без рынка, потребителя и заказов. Первые годы революции, устранившие начисто коллекционеров и собирателей, поставили художников-станковистов в трагическое положение. Первоклассные мастера не имели покупателей и заказчиков и с затаенной злобой ожидали государственного заказа или государственной пенсии. Потом наметился какой-то ограниченный и узкий рынок, который сейчас пытаются расширить путем организации профсоюзных заказов и закупок. Начинают открывать магазины, продающие продукцию художников-станковистов, и пытаются использовать в прежнем духе художественные выставки, которые всегда были ярмарками и базарами картин и статуй. Но никто не обольщается относительно блестящей будущности станковизма. Безработица, узость и неустойчивость рынка, невозможность продажи своей ремесленной продукции, отсутствие достаточной организации закупок и заказов — все эти отрицательные обстоятельства продолжают тяготеть над судьбами станковизма. Трудно доказать, что коллективистическая индустриальная культура пролетариата найдет широкое применение для станкового искусства. Это чувствуют сами художники-станковисты. Часть из них, не будучи в силах изменить свою природу, тоскует по частному буржуазному рынку и начинает работать для заграничного потребителя — для буржу-

азных европейских и американских салонов, квартир и скупщиков. Другая часть пытается приспособиться к художественному рынку, разместить свою продукцию у хозяйственно обросшего потребителя или, пользуясь личными связями и личными вкусами советских меценатов, временно обслуживать то или иное государственное учреждение или профсоюз. Третья часть, наиболее приспособленная к новой культуре и наиболее советская идет в издательство, в индустрию, в рабочий клуб, в театр, в кино, т. е. пытается применить свои навыки и способности, полученные в школе станковизма, в других областях художественной культуры. Станковое искусство, вероятно, еще долго будет СУЩЕСТВОВАТЬ, ПРИНИМАЯ НОВЫЕ ФОРМЫ И ВЫРАБАТЫВАЯ НОВЫЕ ЖАНРЫ, ПРИСПОСОБЛЯЯСЬ К УСЛОВИЯМ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.

Станковое искусство будет выполнять лабораторно-экспериментальные функции и функции учебной и методической дисциплины. Но сфера его применения, конечно, будет узкой и мало влиятельной. Основные задания пролетарского общества в области пространственных искусств пройдут мимо станковизма. Форма станкового искусства была выражением внутреннего мира отдельной человеческой личности. Мир и борьба культур будет выражена в революционной реконструкции быта, в действии и монументальном строительстве. Кризис станкового искусства об'ясняется не только экономическими и идеологическими причинами. Он углубляется благодаря появлению новых видов художественного труда (кино, фото, клубное искусство, искусство быта, индустриальные искусства). Не расколы и семейные дрязги в отживающих об'единениях станковистов характерны для современного изоискусства, а тот глубочайший социальный процесс, в результате которого возникли новые формы и виды пространственных искусств. Об этом основном процессе мы писали в на-

чале настоящей статьи. Теоретики еще не осознали его в должной мере.

Фронт пространственных искусств характеризуется, наконец, ПЕРМАНЕНТНЫМ ВНУТРЕННИМ КРИЗИСОМ СУЩЕСТВУЮЩИХ ГРУППИРОВОК И ОБЩЕСТВ. Внутри их происходят расколы, глубокое идеологическое брожение, величайшая идейная смута. Ищут союзников и пытаются нападить блоки, колеблются и в десятый раз пишут декларации. Мучительно изобретают тематику и бьются над проблемой формы. Правда, эти колебания характерны главным образом для станковистов. Они лишний раз подтверждают кризис станкового искусства. Но неустойчивость характерна для всего фронта пространственных искусств. Процесс формирования в самом разгаре. В результате брожения сил произойдет более четкая классовая диференциация.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Поверхностный марксистский анализ художественных явлений обыкновенно сводится к социологическому об'яснению тематики и миросозерцания, выраженного в том или ином произведении или сумме произведений. Более глубокий марксистский анализ подвергает социологическому исследованию также систему формальных приемов и художественных методов, т. е. занимается социологическим об'яснением стиля. Но необходимы не только ОБ'ЯСНЕНИЕ, но также и ОЦЕНКА социально-классовой жизненности исследуемого явления с точки зрения классовых позиций и принципов, выработанных и вырабатываемых пролетариатом в процессе становления своей культуры. Уже теперь можно установить

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ, КОТОРЫМИ ОБЛАДАЕТ ПРОЛЕТАРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА. Этими чертами должно овладеть каждое художественное произведение для того, чтобы претендовать на принадлежность к пролетарской художественной культуре. Произведения или сумма произведений, не обладающих этими чертами или обладающих чертами противоположными, никакого отношения к строящейся пролетарской культуре не имеют.

Каковы же основные особенности пролетарской художественной культуры?

Первой особенностью является ИНДУСТРИАЛИЗМ. Влияния индустриальной техники на основной характер новой человеческой культуры, на формирование новой человеческой психики, новых вкусов, на весь бытовой и художественный стиль эпохи никто не будет отрицать. Слишком ясна та освобождающая сознание роль машинной культуры, которая резко отличает психологию рабочего индустриальных предприятий от психологии крестьянина, проклинающего «железного гостя». А. В. Луначарский, оговаривая свою личную вкусовую антипатию к индустриально-урбанистическому искусству, в одной из своих речей резко наметил в истории искусства две эпохи: ЭПОХУ ПАТРИАРХАЛЬНО-РЕМЕСЛЕННОГО КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА, соответствующего кустарно-ремесленным способам производства, и ЭПОХУ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ИСКУССТВА, соответствующего крупной машинной промышленности. Совершенно иные темпы жизни, иные бытовые уклады, психические навыки, способы мышления и методы работы. Совершенно очевидно, что пролетарское искусство не только должно выражать идеологию и психологию человека индустриальной эпохи, т. е. человека, управляющего машинами, внутренне собранного и сроднившегося с математически четкими трудовыми расчетами и ритмами, но также должно полностью использовать все средства

новейшей техники и точного научного знания. Произведения пролетарского искусства технически должны быть совершенны, должны быть образцами высшей техники. Художники, не желающие использовать всех новейших технических достижений и открытий, презрительно относящиеся к индустриальной культуре, довольствующиеся кустарно-ремесленной техникой и отрицающие революционную роль индустрии в развитии пролетарской культуры, идеологически враждебны рабочему классу, как бы они ни были суб'ективно ему преданы и как бы они тематически ни клялись пролетарской революцией.

Конечно, индустриализм не исчерпывает собою пролетарской культуры. Взятый изолированно, вне связи с другими особенностям пролетарской культуры, индустриализм легко становится принадлежностью буржуазной культуры. Никакого фетишизма высшей индустриальной техники пролетарская культура не признает. Прекрасное проявление коллективного человеческого гения — техника — лишь только орудие социалистического переустройства общества и человеческой природы. Техника полностью подчинена социальным классовым задачам. Ее освобождающая сила заключается в ее социально-классовой целесообразности и целеустремленности.

Второй особенностью пролетарской художественной культуры является КОЛЛЕКТИВИЗМ. Коллективизм — антипод индивидуализма — основы буржуазного миросозерцания. Но дело не в одной идеологии и морали. Дело в коллективистической психологии, в коммунистической переделке всей природы человека. Черты эгоистического индивидуализма, эгоцентризма, интеллигентского самолюбования, самобичевания и рефлексии полярно враждебны коммунистической культуре пролетариата.

Третьей особенностью пролетарской художественной культуры является СОЦИАЛЬНАЯ КЛАССОВАЯ ЦЕЛЕУСТРЕМ-

ЛЕННОСТЬ. Не может быть ни одной самодовлеющей работы, ни одного действия, лишенного четкой целевой установки. Культура рабочего класса — волевая культура максимальной целесообразности. Пролетарский художник должен знать, для кого и для чего он делает свое произведение, на кого он хочет воздействовать и в каком направлении. Каждое произведение и каждая вещь — орудие классовой борьбы и средство реконструкции. Каждый шаг и каждый прием должны быть максимально осмыслены и рациональны. Никаких лишних частей, если они не требуются целевым назначением вещи. Форма не выдумывается, не навязывается, а НАХОДИТСЯ в зависимости от целевого назначения вещи. Метафизическое противопоставление формы и содержания теряет свой смысл. Каждый формальный и идеологический элемент произведения и вещи подчинен целевому (идеологическому, утилитарно-бытовому и техническому) заданию. Цель — не выполнение индивидуального заказа, не соответствие индивидуальному вкусу, не выражение внутреннего мира художника. Цель — конкретные потребности и общие идеологические задачи класса. В зависимости от задания строится форма. Форма ЗАДАЕТСЯ и возникает как результат тщательного изучения потребностей определенной социальной среды, ее идеопсихологических и производственно-трудовых навыков и нужд. Художник постоянно имеет в виду идеологическую функцию и социальное назначение вещи. Художник работает совместно с потребителями, получая от них указания и пользуясь их замечаниями, над новым типом вещи. Художественная форма вещи — наиболее выразительная, наиболее целесообразная, максимально отвечающая во всех своих частях своему назначению, наиболее рациональная технически форма. ФОРМА ДОЛЖНА БЫТЬ ОПРАВДАНА ИДЕОЛОГИЧЕСКИ И ТЕХНИЧЕСКИ. Вещь прекрасна не тогда, когда она мертва, когда она покоится, когда ее пассивно созерцают,

а тогда, когда она находится в употреблении, в действии, когда ею пользуются люди, и она живет и изнашивается во славу живых людей. Пролетарская художественная культура не знает анархической бесплановости. Четкая установка на жизненный план, подчиненный социальным задачам класса,— ее закон и рабочее правило.

Отсюда — ее четвертая особенность: КОНКРЕТНОСТЬ И ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ. Ничего самодовлеюще-отвлеченного и абстрактно-бесцельного. Производство жизненно-необходимых вещей — орудий. Каждая деятельность — средство для достижения величайших революционных задач класса. Художественная культура пролетариата насквозь СОЦИАЛЬНО УТИЛИТАРНА. Ценность вещей и людей измеряется степенью их полезности для пролетарской революции.

Социальный утилитаризм не означает узкого практицизма и ограниченности нуждами сегодняшнего дня. Наоборот. Пятою особенностью пролетарской художественной культуры является ПЕРСПЕКТИВИЗМ, ее громадный строительно-творческий размах. Кроме конкретных своеобразно-местных и временных целей, она вся целиком, всеми своими пятилетками подчинена великим конечным целям, которые конечными являются весьма относительно. Радикальная переделка человеческого общества и человеческой природы, уничтожение эксплоатации, классов и борьба человека с человеком — вот основная цель. Тут — гигантские перспективы, величайшие дали, и этим перспективам должна быть посвящена художественная культура пролетариата. Она может показывать жизнь только в ее движении и вечном изменении, только в процессе перерастания сегодняшнего дня в завтрашний. Не фиксация документальных данных сегодняшнего дня, но обязательное проецирование ряда ближайших лет и десятилетий. Для пролетарского художника обязательны смелое но-

ваторство, кипучее изобретательство, пафос молодости больших планов, обновляющейся жизни, пафос молодости. Новые потребности, выдвигаемые экономикой, техникой, бытом и политической борьбой рабочего класса, должны заставить искусство выработать новые методы работы, выдвинуть новые проекты и найти новые формы, соответствующие этим потребностям. Отсюда следует, что консерватизм, власть традиций и застарелых вкусов, преклонение перед покойниками, художественная робость, стилизация и реставрация старых художественных форм органически чужды пролетарскому искусству и противоречат пролетарской культуре.

Наконец, шестой особенностью пролетарской художественной культуры является ДИНАМИЗМ. Статика, неподвижность, пассивное созерцание, ленивое, медленное восприятие, расслабляющее волю, — эти черты упадочного буржуазного искусства не могут быть усвоены искусством рабочего класса. Наоборот, все свидетельствует о стремительных ускоренных темпах развития художественной культуры пролетариата, об активном, заинтересованном восприятии нового потребителя, о величайшей динамике образов, о боевом использовании вещей для борьбы и реконструкции жизни. Неподвижные куски жизни, мертвая фотография (современная фотография стала художественной, т. е. характерной и динамичной), статический бытовой жанр, вялое изобразительство — эти черты мелкобуржуазного искусства враждебны природе пролетарской художественной работы.

Всякое искусство, характерные особенности которого противоречат этим основным свойствам пролетарской художественной культуры, несмотря на все свои декларативные добродетельные намерения, должно быть признано чуждым (в различной степени) и враждебным пролетарскому искусству.

СОЦИАЛЬНО-КЛАССОВЫЕ СИЛЫ НА ФРОНТЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

В области пространственных искусств, как и в других областях искусства, мы имеем дело с ОДНОВРЕМЕННЫМ СОСУЩЕСТВОВАНИЕМ НЕСКОЛЬКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КЛАССОВЫХ СИСТЕМ (КУЛЬТУР). Носителями и выразителями этих систем являются различные группировки художников. Но не следует думать, что каждое художественное об'единение отличается резко выраженными классовыми чертами и представительствует определенный класс. Вопрос не так прост. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СОЦИАЛЬНО-КЛАССОВЫЕ ГРУППИРОВКИ НЕ СОВПАДАЮТ. Художественные группировки не повторяют политических партий. Они прежде всего являются об'единениями производителей на почве общей художественно-идеологической платформы, общих стилистических стремлений и формальных симпатий. Какой-нибудь молодой художник-коммунист или рабочий, идеологически абсолютно преданный делу пролетарской революции, попадает в силу своих формальных симпатий или ученических связей в пеструю и социально-неопределенную группировку профессиональной художественной интеллигенции, декларативно служащую рабочему классу, но, по существу, ему чуждую в своем большинстве. Перестает ли он быть пролетарским художником? Строго говоря, надо дать положительный ответ. Можно сказать, что рабочим он остается, но в искусстве становится выразителем буржуазной или мелкобуржуазной художественной идеологии. Внутри отдельных художественных группировок происходит борьба социально-классовых сил и влияний. ВНУТРИ КАЖДОГО ОБ'ЕДИНЕНИЯ УСТАНАВЛИВАЕТСЯ ДИКТАТУРА ОПРЕДЕЛЕННЫХ СОЦИАЛЬНО-КЛАССОВЫХ СЛОЕВ, ОПРЕДЕЛЕННЫХ

ГРУПП ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ.

Следует принять во внимание, что многие об'единения художников в области пространственных искусств сложились до революции, что основанием для об'единения часто служили чисто практические соображения — желание совместно устраивать выставки своих произведений (большинство об'единений художников-станковистов является выставочными обществами) и защищать свои профессионально-бытовые интересы (цехи ремесленников).

Тем не менее, основные группировки имеют довольно определившееся общественное лицо. И если преждевременно давать социально-классовую оценку формально-стилистическим направлениям и школам, представленным существующими группировками, то вполне уместно и необходимо установить социально-классовые силы, борющиеся на фронте пространственных искусств, по их действительному (выраженному в работе, в продукции и в общественной деятельности) отношению к пролетарской революции, к пролетарской идеологии, к ОСНОВНЫМ ПРОЦЕССАМ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ, к кардинальным вопросам художественной политики пролетарского государства, по их, наконец, представлениям о роли пространственных искусств в культурной и хозяйственной реконструкции СССР и в классовой борьбе пролетариата.

ОСНОВНЫХ СОЦИАЛЬНО-КЛАССОВЫХ ГРУППИРОВОК НА ФРОНТЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ (КАК И НА ДРУГИХ УЧАСТКАХ ИСКУССТВА) ТРИ: 1) ГРУППИРОВКИ БУРЖУАЗНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, 2) МЕЛКОБУРЖУАЗНОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И 3) ПРОЛЕТАРСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ.

Группировки, об'единяющие буржуазную художественную интеллигенцию и проводящие буржуазное влияние на современного массового потребителя искусств, за последние годы

выработали себе достаточно отчетливое выражение идеологического лица. Их отличает прежде всего принципиальный аполитизм. Они не хотят служить одному классу, они желают служить всему человечеству. Они отрицают классовую направленность искусства. Искусство — внеклассовое творчество вечных художественных ценностей, стоящих выше грязи и корысти политической классовой борьбы. Содержанием художественного произведения является красота. Самое ценное в искусстве — высокое, чистое, свободное, независимое самодовлеющее мастерство. Поэтому самым дорогим для них лозунгом является лозунг СВОБОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА.

Искусство — свободное выражение души художника. Приказать ему ничего нельзя. Он должен прислушиваться только к внутреннему голосу своей художественной совести. Обслуживать практические потребности современного общества высокое искусство не должно. Этим делом может заниматься «прикладное искусство». Указаний художнику не надо. Он сам знает, что ему изображать и о чем говорить. Таким образом принципиальный аполитизм приводит К ПОЗИЦИИ ЧИСТОГО, САМОДОВЛЕЮЩЕГО, СВОБОДНОГО, НЕЗАВИСИМОГО (ОТ ОБЩЕСТВА) ИСКУССТВА. ЭТО — ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКАЯ И ИДЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ.

Если самым ценным в художественной деятельности элементом является мастерство, свободное от социальной целеустремленности, то главным принципом искусства является ВЫСОКОЕ ФОРМАЛЬНОЕ КАЧЕСТВО. Художники этого направления не отказываются писать картины на советские сюжеты. Но это зависит от свободного волеиз'явления творческой личности. «Идеология для нас безразлична»,—говорят они. Сюжет и тема также. Какая угодно тема! Важно чистое качество и чистая форма. Таким образом мы имеем дело с ФОРМАЛИСТИЧЕСКИМ САМОДОВЛЕЮЩИМ ЭСТЕТИЗМОМ

и академизмом. Все художники буржуазии — бесстрастные академики, хранители традиций и мастерства, тайны и веры. Но их аполитизм означает определенную классовую политику. Их анархизм (независимость от общества, свобода творчества) означает идейную зависимость от буржуазии. И их безразличие к идеологии является чистейшей классовой идеологией. На самом деле они обрабатывают определенные излюбленные темы. Их интересуют ощущения и переживания уединенного, оторванного от общества буржуазного интеллигента, пытающегося спрятаться от грохота революции и классовой борьбы в природу, в мистику, в интимную внутреннюю жизнь, в стихию биологического существования. Эти ощущения и переживания они и воспроизводят. Не мир, не людей, но себя. Их особенно интересуют острые психологические и сексуальные темы. В обработке этих тем они проявляют предельную утонченность восприятия, индивидуалистический надрыв, изломанность, глубокую скептическую иронию. Но они имеют не только тематику и идеологию, они имеют еще экономическую платформу. Они требуют не только свободы творчества, но и свободы торговли. Они требуют расширения частного рынка, мечтают о просвещенных буржуазных покупателях, коллекционерах, меценатах. Они требуют законодательной охраны частного коллекционерства и организации широкого государственного и общественного коллекционерства. Они в поисках покровителей создали институт советского меценатства. Наконец, махнувши рукой на внутренний рынок, они определенно ориентируются на западного и американского буржуазного потребителя. Самые серьезные и крупные мастера мечтают о выставках своих произведений в Европе и Америке. И не только мечтают, но и устраивают выставки. Они требуют, чтобы профсоюз и государство субсидировали их и взяли на себя организацию их культурно-рыночной связи с заграницей. Совершенно ясна

глубочайшая связь такой экономической политики с идеалистической и индивидуалистической буржуазной идеологией. Строго выдержанная ориентация на западно-европейскую буржуазную культуру.

Не нужно думать, что группировки буржуазной художественной интеллигенции мало влиятельны и не играют никакой роли в советской художественной культуре. Мы принуждены пользоваться в некоторой (иногда большой) степени их знаниями, их мастерством, их техническими и педагогическими навыками. Тогда мы пытаемся нейтрализовать их идеологическое влиянке (и часто сами попадаем под их влияние). На их стороне — традиции, художественный консерватизм советских учреждений и работников, управляющих и руководящих искусством, малая художественная культура масс, сила западно-европейского художественного мастерства. Они занимают командующие позиции в производстве (несмотря на принципиальный станковизм многих из этих художников), руководят музейным делом, строят новые дома и города, преподают в учебных заведениях, имеют громадное количество учеников, последователей и подражателей.

Скинуть их со счетов одним махом нельзя. Некоторых можно сделать настоящими советскими художниками. Многих следует использовать как специалистов, нейтрализовав их идеологическое влияние. Самое главное — надо понять их классовую природу.

К этой группе буржуазной художественной интеллигенции принадлежат такие об'единения, как «Четыре искусства», ОМХ (Общество московских художников), ОРС (Общество русских скульпторов), МАО (Московское архитектурное общество), ЛАО (Ленинградское), часть ОСТ (Общество станковистов). Конечно, эти об'единения значительно отличаются друг от друга своей художественной физиономией, своими

формально-стилистическими и жанровыми стремлениями и особенностями. Конечно, внутри этих об'единений имеются отдельные живые и современные художники, не порвавшие всех связей с пролетарской художественной культурой. Диференциация внутри этих обществ еще не закончилась. Все они еще переживают смутный период формирования. Но мы говорим не о художественно-стилистических направлениях и школах, а о социально-классовых группировках и силах на фронте пространственных искусств в наше время.

Ко второй большой социально-классовой группировке относятся об'единения мелкобуржуазной художественной интеллигенции. Это—наиболее сложная формация, так как по самой своей социальной природе профессиональная художественная интеллигенция, главным образом, ремесленно-мелкобуржуазного происхождения, и в то же время на всех путях своей жизни в эпоху пролетарской революции она сталкивается с потребностями широких рабочих масс и задачами пролетарской культуры.

Кроме того, это — самая многочисленная формация. Она не отличается единством. Среди мелкобуржуазной художественной интеллигенции, работающей в области пространственных искусств, следует различать: 1) мещанско-обывательские ремесленные группы и 2) революционно-радикальные группы технической интеллигенции.

Мещане-ремесленники играют громадную роль в современном советском искусстве. Это—болезнь, которою суждено переболеть молодой пролетарской художественной культуре прежде, чем стать на ноги и заговорить собственным полным голосом. Эту многочисленную группу художественной интеллигенции отличают прежде всего приспособленческая беспринципность и приспособленческий эклектизм в области тематики и сюжетосложения. Вчерашние иконописцы, очутившись в стране пролетарской революции, делаются се-

годня официальными панегиристами парадов и подвигов Красной армии. Вчерашние придворные и салонные портретисты, писавшие царей, царских министров, банкиров и их любовниц, сегодня с такой же льстивой и слащавой манерой пишут наркомов, командармов и вождей партии. Батальные живописцы, сделавшие себе карьеру в ставках великих князей на подвигах Кузьмы Крючкова, сегодня поражают наивные массы взятием Перекопа и подвигами конницы Буденного. Парадные, напыщенно-официальные, неподвижно позирующие пышные портреты царских полководцев, восседающих на белых конях в позах Георгиев Победоносцев, заменяются точно такими же портретами вождей Красной армии. Художники аляповатых олеографий и иллюстраторы мещанских дореволюционных изданий наперебой пишут и рисуют демонстрации 1905 года, кровавое воскресенье, расстрел 26 бакинских комиссаров, комсомольские празднества, Ленина перед Финляндским вокзалом, семейный быт рабочих и тракторы в новой деревне. Внешней механической революционной идеологии сколько угодно. Но так как революционная идеология не составляет внутреннего, органического свойства художественных произведений этих людей, так как их художественная методология и манера остаются попрежнему мещански ограниченным бытописанием или лакейским славословием, то их тематическая беспринципность превращается в беззастенчивую, искусно задрапированную в красные цвета бутафорской идеологии, беспардонную, приспособленческую халтуру. Халтурщиков, беспримерно снижающих тематику героической эпохи, опошляющих идеи пролетарской революции до уровня обывательской слащавости и бульварщины, в этой группе особенно много. А. Зорич в одном из талантливых своих фельетонов очень тонко и остро описывает «без лести преданных халтуртрегеров», протаскивающих в советский обиход под покровом революционной

идеологии «хлам старых идей, вкусов и жанров», «восполняющих отсутствие таланта идеологией», которая является «не средством политического воспитания, а средством заработка» (А. Зорич. «Автора?», «Прожектор», 1929, № 13).

Кроме поверхностного приспособленчества, беспринципности и склонности к халтуре, эту группу художников отличает художественный консерватизм. Всех их об'единяет звериная ненависть ко всякому художественному новаторству, ко всяким серьезным исканиям новой формы и нового стиля. Они — сторонники традиций и штампов в искусстве, охранители старых ремесленных навыков. Принцип критического усвоения старой феодальной и буржуазной культуры они понимают как подражание жанрам и манерам художников патриархально-буржуазного реализма и как третирование художников, выдвинутых эпохой индустриальной культуры. Они хотят учиться у старых буржуазных художников и не желают учиться у новых и современных буржуазных художников. Они принципиально отвергают европейскую художественную технику и бахвалятся наличием самобытных национально-народнических художественных традиций. В сущности, они — убежденные эпигоны. И чтобы прикрыть свое эпигонство и свой художественный консерватизм, они пытаются обосновать теорию реализма как единственного художественного метода, соответствующего философии пролетариата (диалектическому материализму). Но их наивный мещанский реализм мало отличается от жанрового бытовизма дворянских и буржуазных художников. Их реализм — плоский реализм единичного факта, единичного бытового явления, статический, пассивно-созерцательный, фотографически-документальный реализм застойного быта, натуралистический реализм мещан и обывателей. Они не могут уйти от эпизодической (бытовой или исторической) темы. Их большие темы становятся, под влиянием их слащавой,

приторной, дряблой и салонной манеры, малыми. Усложненное содержание жизни (энтузиазм социалистического индустриального строительства, формирование и рост нового человека, борьба с бытовым и идеологическим мещанством) не может быть выражено использованными и шаблонными приемами мелкого бытописательства и бутафорского героизма. Оно требует широкого художественного обобщения, патетического, взволнованного стиля, эмоциональной напряженности и динамизма образов, максимальной выразительности приемов воздействия. Иными словами, оно требует преодоления мелкого бытовизма и бутафорско - героического стиля, который преподносится зрителю под пышным наименованием «героического реализма». РЕАЛИЗМ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ должен показывать жизнь в ее действии и движении, в динамических образах, выражающих волю действующего революционного класса, должен преодолеть ограниченность станкового, украшающего и показывающего искусства, должен стать методом борьбы и строительства, переделывающим быт и психологию людей. Поскольку художники этой группы обладают громадной силой беспринципного приспособленчества, они готовы декларативно демонстрировать и свои достижения в области индустриальных искусств. Но это, конечно, самообман и надувательство.

Громадное большинство художников этого направления, вся их художественная практика, их общественная деятельность и платформа, вытекающая из этой практики и этой деятельности, враждебны развитию индустриальных искусств и индустриально - пролетарского стиля в пространственном искусстве вообще. Художественный консерватизм, эпигонство и ненависть к художественному эксперименту и новаторству пригвождают выразителей этой группировки к обывательскому натурализму и формальному рутинерству. Выражает эту ремесленно - мещанскую группу мелкобуржуазной худо-

жественной интеллигенции большинство АХР (Ассоциация художников революции).

Но внутри АХР, скажут, находится ОМАХР (молодежная группа этой ассоциации), которая по своим более свежим живописным тенденциям, по своему художественному миросозерцанию значительно отличается от основного ядра об'единения. Но АХР, скажут, имеет об'ективные заслуги перед революцией; нельзя отрицать его громадной роли в самоопределении и организации массы художников, в проведении борьбы за революционную тематику и социальный смысл художественных произведений, против аполитизма, самодовлеющего эстетизма и беспредметничества. Да, конечно, исторических фактов нельзя отрицать: организаторские заслуги АХР велики (и притом положительные). Но нельзя же забывать, каких художников АХР собрал, как АХР спекулировал на революционной тематике, какими методами эта тематика разрабатывалась и трактовалась. Нельзя забывать об основном ахровском стиле, механической идеологии, об опошлении великих идей, о халтуре, эпигонстве, развращении вкуса громадных трудящихся масс, о художественном консерватизме, о ремесленной ограниченности этого об'единения. Что касается молодежи, то все ценные (их не так много) ее достижения (мы говорим только о художественной практике) влиянием АХР не об'ясняются и находятся в противоречии с художественно-идеологической физиономией Ассоциации. Физиономия АХР определяется отнюдь не молодыми художниками, окончившими живописный факультет Вхутеина, а Богородским, Перельманом, Кацманом, Вольтером, Радимовым, Лехтом. Это и есть АХР. А все грамотное и интересное, что имеется в ОМАХР, вытекает не из творческой системы АХР, а всецело обязано своим происхождением академической системе бывшего Вхутеина. Впрочем, значение и этих работ явно преувеличено неумеренной рекламой. Они отнюдь

не делают чести и Вхутеину. Говорят, что пролетарская молодежь АХР разгонит халтурщиков и установит свою идеологическую диктатуру. Что же? Это необходимо приветствовать. Если коммунистическая и пролетарская часть АХР сможет избавиться от влияния бездарных эпигонов передвижничества, сможет порвать с самодовлеющим станковизмом, бытовым и бутафорски-героическим натурализмом, художественной беспринципностью, механической идеологией, злостным консерватизмом, рекламой, монополистическими тенденциями и халтурой огромного большинства АХР, то мы будем иметь дело не с АХР, а с совсем новой художественной группировкой, враждебной АХР. Она займет определенное место среди пролетарских художественных группировок. Вторая — революционно-радикальная группа мелкобуржуазной художественной интеллигенции — тесно связана с развитием индустриальной культуры новейшего времени. Скорее даже — это деклассированная группа люмпен-интеллигенции, которую могут использовать в своих интересах и буржуазия и пролетариат. Пролетарская революция спасает социальное лицо этой группы и ставит ее на ответственные позиции революционной индустриальной реконструкции промышленности, сельского хозяйства, быта и культуры. Социальное положение и профессиональные интересы этой группы вырабатывают особый психологический тип работника-изобретателя, конструктора, рационализатора и новатора[1]. В области искусства эти специалисты являются обладателями высокой лабораторно-научной и индустриальной техники,

[1] О социально-классовой природе этих двух групп интеллигенции (ремесленно-мещанской и технической) я подробно писал в 1926 г. в № 8—9 журнала «Советское искусство» («Метод диалектического материализма и художественная реакция»).

большого современного мастерства и формальных умений. Пространственные искусства они склонны сводить только к обслуживанию промышленности и быта. Они желают обслуживать пролетарскую революцию и работать над социальными заданиями и темами. Они пытаются стоять на классовой точке зрения и бороться с мещанскими и буржуазными влияниями на советскую культуру. Но это им редко удается. Самая уязвимая сторона их позиции — переоценка технических и недооценка идеологических элементов в пространственных искусствах. Индустриализм в их представлении иногда становится не средством классовой борьбы, а внеклассовой категорией — орудием общекультурного комфорта и рационализации общества. Они постоянно впадают в уклон узкого практицизма, самодовлеющего техницизма и внеклассового аполитизма. В области пространственных искусств эта группа представлена следующими об'единениями: «ОСА» (Об'единение современных архитекторов), художниками-пространственниками бывшего ЛЕФ, частью ОСТ (небольшой частью, склонной к полиграфии и тяготеящейся путами станковизма) и частью АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), в целом занимающей формалистические позиции.

Эта часть художественно-технической интеллигенции должна быть отвоевана из-под влияния буржуазной идеологии. Она с большой эффективностью может быть использована в интересах социалистического строительства. Мы можем ее всецело поставить на службу пролетарской революции. К сожалению, когда приходится выбирать между специалистами, мы близоруко отдаем предпочтение старым типично-буржуазным художникам, врагам и рутинерам и с пренебрежением отвергаем сотрудничество новых специалистов, воспитанных в условиях индустриальной культуры.

Но, спросят, каким же образом мелкобуржуазная художественная интеллигенция выделяет из своей среды две такие

противоположные профессиональные группы? В этом нет ничего удивительного. Часть мелкой буржуазии всегда является опорой буржуазной реакции, другая часть вливается в русло пролетарской революции. Мелкая буржуазия одновременно выделяет силы и для фашизма и для участия в коммунистическом движении. Конечно, нельзя никоим образом сравнивать ремесленно-обывательские группировки советских художников с фашистскими реакционными силами. Эти группы в большинстве случаев суб'ективно преданы советской системе. Но они реакционны по своему художественно-идеологическому существу, по своей художественной методологии, по ограниченности своего видения мира и жизни (они плохо видят), по своему тупому презрению к художественному новаторству и современной индустриальной технике. Мелкая буржуазия, как правило, в области художественной культуры отличается самым злостным и тупым консерватизмом. Что же касается технической интеллигенции, то само бытие ее связано с развитием крупной промышленности. И, кроме того, эта группа наименее связана традициями. Первые связаны более с прошлым. Вторые—с будущим. Первые мешают развитию художественной культуры, тормозят искусство, культивируют в трудящихся массах мещанский вкус и мещанский быт. Вторые очень быстро продвигают развитие искусства, способны революционизировать быт и вкус. Разница колоссальная.

Не нужно только впадать в ошибку: не нужно думать, что характеризуемые социально-классовые группировки с пунктуальной точностью совпадают с существующими художественными обществами. Мы говорим о социально-классовых категориях. Внутри же художественных общества происходит брожение различных социальных сил. Кроме того, целый ряд групп и течений не оформились организационно и ни в каких обществах не состоят. Это не значит, что они не принадлежат

к определенным социально-классовым группировкам художников.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ организационно еще не оформилась. Но это не означает, что на фронте пространственных искусств она не представлена. Представлена и достаточно сильно. Одно появление об'единения «Октябрь» заставило АХР перестроить свои ряды, углубило внутренний кризис этого общества, заставило его спешно обзавестись своей «производственной» секцией. «Октябрь» в целом лево-попутническая организация, имеющая в своем составе сильную группу пролетарских художников. К группе пролетарской художественной интеллигенции относятся не только часть «Октября» (Об'вдинения работников новых видов художественного труда), но и все работники ленинградских художественных кружков (ЛОРХ и частично ИЗОРАМ), многие работники клубной культуры, комсомольских изокружков и работники производственно-цеховых профессиональных об'единений (по видам промышленности). Позиция всех этих групп охарактеризована в той главе работы, которая говорит об основных чертах пролетарской художественной культуры. Генеральная целевая установка этих групп — борьба за пролетарскую идеологию, рациональная коллективистическая реорганизация рабочего быта средствами пространственных искусств, обслуживание социалистической промышленности и классовой практики пролетариата.

Все они стоят на классовой точке зрения. Они отвергают возможности изготовления пролетарской художественной культуры лабораторно-кабинетным путем, но полагают, что она должна развиваться на основе тесного взаимодействия и взаимооплодотворения самодеятельного искусства пролетарских масс и профессионального новаторского, научно-индустриального искусства пролетарской высококвалифициро-

ванной интеллигенции. Они против цеховой замкнутости организации, но требуют от своих работников участия в цеховых производственных об'единениях по основным отраслям промышленности. Область пространственных искусств для них не ограничивается пределами живописи, скульптуры и архитектуры. Кино, фотография, светотехника, индустриальные искусства, по их мнению, совершенно меняют классически - средневековое представление о пространственных искусствах и вводят новые виды художественного труда. Они считают основными задачами на фронте пространственных искусств борьбу с аполитизмом, внеклассовой точкой зрения, беспредметничеством, самодовлеющим техницизмом, упадочничеством, механической ремесленной халтурой, тупым консерватизмом мещан и обывателей в вопросах художественной культуры, интеллигентским индивидуализмом, технической отсталостью.

Влияние буржуазии и мещанства на фронте пространственных искусств сильнее, чем на всех других участках искусства. Это об'ясняется тем, что область пространственных искусств органически связана с застарелыми формами застойного быта. Пошлость во всех ее видах разнузданно торжествует в проектах новых общественных зданий, в новых грандиозных постройках банков и библиотек, которых будут стыдиться многие поколения, идущие за нами, в открытках и лубках, в сотнях тысяч экземпляров протаскиваемых в гущу населения, в обстановке рабочего жилища, в оформлении рабочих клубов и государственных учреждений, на мебельных текстильных, фарфоро - фаянсовых, стекольно - гранильных фабриках, в типографиях и литографиях, на выставках картин. Пошлость, рутина и застарелые вкусы поддерживаются рвачеством одних и художественной тупостью других. Люди, приставленные рабочим классом к производственному искусству и к руководству пространственными искусствами,

вообще, не могут отрешиться от патриархально-народнических эстетических взглядов и академических художественных симпатий. Переоценка старой художественной культуры, которой они страдают, логически ведет их к отрицанию классовой точки зрения в искусстве и к идеологическому приспособлению к существующим буржуазным художественным системам и старым буржуазным специалистам. Культ станковизма и борьба с новаторством и лабораторно-научной и индустриальной техникой делают их орудием художественной реакции. Художественная реакция принимает отвратительные бытовые формы меценатства, частных влияний, подхалимства и монополий. Ни в одной области искусства нет столько памятников и могил, как в области пространственных искусств. Нигде так не сильны трупы и мертвецы, традиции умерших поколений и духи прошлого, как на этих эстетических кладбищах. Тем более необходимо об'единение всех живых и современных сил, стоящих на позициях пролетарской художественной культуры, для борьбы с восстановлением гробниц, с засилием мещанства и с трупными ядами, которыми хотят отравить молодую художественную культуру пролетариата.

1929

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

ВЛАДИМИР
КОВАЛЬСКИЙ

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

Керамическое производство охватывает обширную область предметов, изготовляемых из стекла, фарфора, фаянса, майолики и разных глиняных масс. Поскольку нас интересует художественная керамика (следовательно, вопросы формы, цвета и т. д.), распределение продукции по материалу не имеет особого значения.

Известно, напр., что выработанная практикой форма тарелки остается неизменной, будучи сделана из самых различных материалов (фарфора, фаянса, дерева, металла и др.)

В самом деле, форма бытового предмета определяется в основном его назначением, теми утилитарными и социально-бытовыми функциями, которые он должен выполнять. Если же рассмотреть керамическую продукцию с точки зрения ее назначения, то определятся следующие категории предметов: 1) керамическая посуда, 2) строительные материалы и 3) специально художественная продукция.

По этим категориям мы и осветим существующее положение и дальнейшие перспективы развития художественной керамики.

КЕРАМИЧЕСКАЯ ПОСУДА представляет собой целый ряд предметов, выполняющих одинаковую функцию—содержать в себе пищу до и во время еды. Поэтому основным утилитарным качеством посуды является правильно найденная форма ее.

Поскольку мы считаем, что художественность вещи опреде-

ляется также ее наилучшей утилитарностью, очевидно, вопрос формы посуды является и основным художественным вопросом керамики.

ФОРМА (ПРОФИЛЬ) ПОСУДЫ определяется характером пищи (физическим ее состоянием), способом (организацией) ее употребления и художественным стилем эпохи.

Если первый из этих факторов (пища) остается сравнительно неизменным, то второй и третий за последние годы настолько изменились, что старые формы посуды уже не отвечают новым требованиям.

Действительно, организация питания в общественной столовой, на колхозных полях, в бытовой коммуне (коллективная) и в замкнутой семье (индивидуальная) коренным образом различна. Вследствие этого ряд форм, созданных индивидуальным бытом, становится ненужным. Например, форма чайника, приспособленная для установки на самоваре, теряет свой смысл при пользовании крупным кипятильником. Такие формы, как сахарницы, масленки, молочники, обеденные вазы и блюда, в общественных столовых совсем не имеют употребления. Традиционные чайные и столовые сервизы отмирают вместе с индивидуальным бытом.

В то же время возрастает требование новых форм. Так для питания на полях из походной кухни в специфических условиях колхоза требуется совершенно иное разрешение формы посуды. Не приходится доказывать, что наша керамическая промышленность не только не удовлетворяет новым требованиям быта, но и вообще не продвигается вперед в этом направлении.

Отдельные попытки обновления форм, игнорируя изменение бытовых условий, шли по линии чисто формальных исканий (перемещение и членение об'емов), вновь утверждая уже отмирающие формы («новые» сервизы Дулевской фабрики).

До каких абсурдов можно дойти в таких беспринципных

исканиях, видно из работ стандартной комиссии НТУ ВСНХ, которая предложила проект «современного» чайника, части которого должны «напоминать заводскую трубу», а угловатость его форм «отражать суровость эпохи» (проект стандартов фарфоровой посуды 1929 г.).

Такое подражание производственным формам считается, очевидно, некоторыми обывателями признаком «пролетарского стиля».

Если еще отсутствует ясно выраженный пролетарский стиль, то можно все же установить некоторые отличительные черты его. Наилучшее использование материалов, отсутствие лишних частей, форм и членений, органическая композиция утилитарных об'емов, зрительное выявление конструкции, четкое соотношение величин — максимальное соответствие всех элементов вещи ее социально-бытовому назначению — вот стилистические требования, которые должны лечь в основу проектирования новых форм керамической посуды.

Соподчиненной художественной задачей при производстве керамической посуды является ее ДЕКОРИРОВАНИЕ (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ).

Оно идет по двум основным линиям: изобразительного оформления (тематический рисунок) и цветового оформления (окраска). В первом случае достигается воздействие на сознание человека (пропаганда и выражение определенных идей и образов), во-втором — воздействие на его подсознание (психофизиологическое влияние). Непонимание современных задач в каждом из этих случаев со стороны наших художников-керамистов сделало декорирование посуды наиболее отсталым участком изоискусства.

По вопросу рисунка на посуде имеются два противоположных мнения. Одни выступают против декорирования вообще из гигиенических соображений, требуя совершенно белой посуды, которая якобы будет содержаться в наибольшей чисто-

те. Другие, основываясь на широком распространении посуды, требуют сплошь покрыть ее агитплакатами к каждой кампании.

Обе стороны одинаково неправы, ибо решают вопрос огульно, без предварительного анализа. В данном случае и требования гигиены и нужды агитации должны быть удовлетворены в наибольшей степени.

Что касается чистоты, то она ни в коей мере не зависит от декоративных свойств посуды, особенно когда она моется механически. Гигиена выдвигает, однако, и другие требования. Общеизвестно, что во время еды не рекомендуется читать, так как происходящий в это время мыслительный процесс, требующий затраты нервной энергии и прилива крови к мозгу, вредно отражается на деятельности желудка.

По этой же причине тематический рисунок (содержание которого воспринимается также через мыслительный процесс) не следует в это время помещать перед глазами. Следовательно, посуда, воспринимаемая исключительно во время еды (обеденная), не должна подвергаться изобразительному оформлению.

Другая же часть посуды, предназначенная для приема легкой пищи, напитков и проч. (буфетная), и частично крестьянская (после употребления, выставляемая напоказ) может и должна быть использована в целях агитации.

Надо, однако, отличать агитационное оформление посуды от агитплаката. Принципиальное различие их заключается в том, во-первых, что посуда должна агитировать за идеи и лозунги длительного значения (так как сама она находится в употреблении длительное время) и поэтому не может обслуживать очередные агиткампании. Принципиальное отличие заключается и в том, во-вторых, что само решение рисунка не должно противоречить, а, наоборот, должно быть органически увязано с формой предмета и способом его употребления.

Нелепо, напр., помещать рисунок на частях посуды, плохо видных или закрываемых при употреблении (за ручкой чашки, в центре блюдца, тарелки и т. д.), как это, впрочем, часто делают. Нелепо и такое расположение композиции или текстов, которое вызывает желание вывести предмет из его нормального положения (косые и зигзагообразные надписи и проч.), что характерно для исканий «левых» художников.

Керамическая промышленность в области изобразительного оформления своей продукции также не может похвастаться какими бы то ни было достижениями. Но задача эта уже привлекает к себе внимание хозяйственников, о чем свидетельствует хотя бы художественный конкурс, об'явленный трестом Росстеклофарфор.

Отсутствием каких бы то ни было сознательно поставленных задач характеризуется область цветового оформления посуды. В этом направлении художники никогда не шли дальше слепого повиновения вкусу потребителя.

Между тем эпоха коллективизации быта, а следовательно, его наилучшей организации, открывает совершенно непредвиденные возможности и задачи в этой области. Речь идет о научно обоснованном использовании цвета, как фактора оздоровления быта вообще и питания в частности.

Учением об условных рефлексах установлено, что при повторном употреблении пищи уже один ее внешний вид (цвет и проч.) вызывает выделение слюны и желудочного сока, чем в значительной степени определяются аппетит и хорошее пищеварение. Таким образом наилучшая организация внешнего вида пищи, усиление ее цветовых качеств (насыщение характерного цвета) даст и наилучшее восприятие пищи организмом.

Эта сторона вопроса очень мало изучена, и врачи в своих требованиях не идут дальше «красиво убранного стола» и «приятно поданной пищи». Поэтому трудно наметить конк-

ретный путь, по которому пойдет разрешение этой задачи. Есть возможность использования свойства дополнительных цветов усиливать друг друга и при наличии одного вызывать рядом ощущение другого. Автором производились предварительные опыты по такому принципу (окраска тарелок для разных видов пищи), которые, не претендуя на практическое решение задачи, впервые выдвинули ее как проблему. Эта совершенно новая постановка вопроса, естественно, вызвала недоумение у работников и критиков изоискусства. Некоторые дошли до того, что об'явили заботу об аппетите «об'ективно-реакционной» (И. Вайсфельд), показав, таким образом, свою суб'ективную революционную «близорукость» и медицинскую безграмотность.

Необходимо подчеркнуть, что в то время, как вопросы формы и изобразительного оформления посуды являются практическими производственными задачами сегодняшнего дня, вопрос цветового оформления (в свете психо-физиологического влияния) выступает пока как научно-художественная проблема, требующая лабораторной проработки, и для производства является задачей завтрашнего дня. Это не значит, что разрешение ее сейчас не имело бы практического значения по экономическим (как некоторые думают) соображениям. Напротив, наша экономика уже сегодня дает возможность осуществления подобных проблем.

Для примера укажем, что Цусстрахом расходуются большие средства на «украшение» своих санаторий и домов отдыха. При наличии научных методов эти средства могли бы быть использованы с гораздо большим действенным эффектом.

СТРОИТЕЛЬНАЯ КЕРАМИКА интересует нас в той части, где она может оказывать зрительное воздействие, следовательно, быть средством изоискусства. Сюда относятся разного рода керамические плитки, применяемые для наружной и

внутренней облицовки здания. По своей основной функции эти материалы не могут иметь самостоятельных художественных задач, целиком подчиняясь задачам архитектурным.

Нетрудно заметить, что в нашем новом строительстве керамика принимает незначительное участие, что наша архитектура не привлекает ее для решения своих художественных задач. Этот факт имеет свой исторический смысл.

В строительстве дореволюционного времени цветные керамические плитки использовывались главным образом и только как художественный материал для украшения отдельных, иногда специально для этой цели выстроенных частей зданий (фасады домов, внутренность церквей и проч.). Именно поэтому современная архитектура, отказавшись от всего нефункционального, от всяческого украшательства, невольно прошла мимо и самих этих материалов.

Между тем по своим техническим качествам, экономичности, долговечности и гигиеничности облицовочная керамика стоит выше всех употребляемых ныне для этой цели материалов. Вполне логично будет предполагать, что в ближайшем будущем строительная промышленность максимально использует керамику для облицовки фасадов, полов, стен, потолков, крыш и других наружных и внутренних поверхностей.

Но, войдя в архитектуру как строительный материал, облицовочная керамика одновременно откроет большие художественные возможности архитектуре, даст техническую базу для цветовых решений больших плоскостей и об'емов. Таким образом задачи художественной керамики в этой области станут задачами монументальной живописи.

Эти задачи в основе будут иметь цветовое оформление зданий (внутри и снаружи) и целых улиц (в социалистических городах), использование цвета для наилучшей организации труда и быта. Так, основной задачей решения улицы будет организация пешехода (помочь ему двигаться в определенном

направлении); наружных стен здания—организация посетителя (помочь ориентироваться в назначении и планировке здания); внутренних стен здания—организация жителя (помочь той деятельности, которая должна протекать в каждом помещении).

Ясно, что решение этих задач возможно не только чисто цветовыми средствами, но еще в большей степени и средствами изобразительными. Точно так же, как в вопросе посуды, цветовое оформление архитектуры невозможно без об'ективных научных данных (о психо-физиологическом влиянии цвета), полученных лабораторными изысканиями.

СПЕЦИАЛЬНО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА — это, главным образом, скульптура массового производства (статуэтки), иногда комбинируемая с утилитарными предметами (подставки для ламп, чернильные приборы и проч.). Социальная роль ее сводится к тому, чтобы, возмещая дефекты архитектуры, художественно оформить жилище, выполняя функцию идеологического воспитания.

Будучи в условиях буржуазного общества товаром, эта камерная скульптура потеряла органическую связь с остальными художественными элементами жилища (архитектура, живопись) и стала таким образом выразительницей буржуазной (индивидуалистической, товарной) идеологии, не только своей темой, содержанием, образом, формой, но и самим фактом своего обособленного производства и существования.

Развитие пролетарского искусства идет по линии об'единения всех его видов в органическое целое. Практически это означает об'единение художественных производств вокруг строительной промышленности для разрешения общих художественно-технических задач.

Скульптура, следовательно, станет частной задачей архитектуры, вырастая из ее плоскостей и об'емов внутри и снаружи зданий.

Уже сейчас наиболее передовые скульпторы пытаются включиться в строительство, но существенных результатов попытки эти не принесли, ибо архитектура и скульптура еще не нашли общего художественно-формального языка. Очевидно, уровень развития пролетарского искусства еще не достиг достаточной для этой цели высоты. Поэтому наивно было бы думать, что создание органического стиля есть факт сегодняшнего дня.

Между тем некоторые товарищи под влиянием обманчивых иллюзий требуют уже сегодня прекращения производства статуэток и других предметов камерного искусства. Забывая воспитательную роль массовой скульптуры (как и живописи) в условиях переходного периода, отказываясь от этого идеологического оружия, они лишь передают его в руки классового врага, оказывая таким образом медвежью услугу пролетариату.

Об этом красноречиво свидетельствует весьма вредная художественная продукция кустарной промышленности (см. витрины Мосторга), имеющая большой сбыт у рабочего потребителя.

Следовательно, задачей пролетарского художника является не огульное отрицание тех или иных видов художественного производства, а поднятие его на более высокий художественно-идеологический уровень. Этим определяются задачи и специально-художественной керамики.

Мы рассмотрели три основных области керамической продукции.

Есть еще область бытовых вещей, в которых керамика участвует совместно с другими материалами. Эта область последовательно расширяется, ибо стремление к наилучшему использованию свойств каждого материала приводит к соединению нескольких материалов в одной вещи (соответственно назначению отдельных частей).

Так, напр., если стул изготовлялся раньше сплошь из дерева, то сейчас он состоит из деревянных (несущая конструкция), металлических (крепления), кожаных (сиденье, спинка) и других частей. Если чайник был раньше сплошь металлическим или сплошь фарфоровым, то современный электрический чайник содержит металл, фарфор, дерево, асбест и другие материалы. Эта тенденция в развитии культуры бытовых вещей указывает недолговечность таких терминов, как «фарфоровая» вещь, «металлическая» или «деревянная». МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЫТА завтрашнего дня предполагает органическое соединение разных материалов, из которых каждый занимает место, согласно своим техническим и зрительным качествам. Это означает практически об'единение бытовой промышленности не по признаку материала (фарфоровая, деревообделочная), а по признаку назначения выпускаемой продукции.

Это означает также иную специализацию художника-конструктора бытовых вещей.

Реализация таких перспектив может осуществиться не административным вмешательством, а лишь общим культурным ростом каждой отрасли промышленности в отдельности, поднятием художественно-технического качества ее продукции. И только в результате сознательной творческой работы художника-керамиста, так же как и художника других специальностей, станет возможным об'единение самостоятельных видов искусств в органическое искусство пролетариата на более высокой социальной и технической базе.

ПРОБЛЕМА МАССОВОЙ ОДЕЖДЫ

ЕЛЕНА
ЭЙХЕНГОЛЬЦ

ПРОБЛЕМА МАССОВОЙ ОДЕЖДЫ

Рабочий класс, строящий новое общество, основанное на социалистической организации труда и быта, не может выполнить эту задачу без коренной переделки всего нашего материального окружения. Вещи, обслуживающие наш быт, определенным образом формируют волю и сознание масс. Среди этих вещей одежда занимает не последнее место. То новое классовое содержание, которое постепенно проникает во все поры нашей жизни, должно найти конкретное выражение и в области одежды. Костюм в значительной мере влияет и на наше общественное поведение и поэтому является одной из проблем, требующих своего разрешения.

Задача создания одежных форм, построенных не на традициях моды, а на принципах социалистической культуры, — задача совершенно новая. Чтобы наметить правильные пути работы над новой одеждой, надо подвергнуть глубокому анализу исторический ход развития костюма.

Плеханов в своей статье «Искусство и общественная жизнь», (полн. собр. соч., т. XIV), касаясь эпохи романтизма, говорит: «Надо вообще заметить, что на стараниях людей придать себе ту или иную внешность всегда отражаются общественные отношения данной эпохи. На эту тему можно было бы написать интересное социологическое исследование».

Такого исследования еще нет. Марксистская история костюма еще не написана. Факты, по которым можно было бы проследить развитие костюмных форм, как социального явления, до

сих пор не получили историко-материалистической оценки. Однако из того материала, которым мы располагаем, с полной очевидностью вытекает последовательно классовая природа моды. Рассматривая характер одежды различных эпох в связи с социально-политическими и экономическими условиями, мы видим, что в этом явлении нет ничего случайного, необоснованного.

Одежда господствующих классов во все времена была предметом подражания со стороны низших слоев общества. Форма костюма всегда диктовалась утилитарностью (полезностью) в самом широком смысле слова. Под утилитарностью в данном случае не надо понимать исключительно практические моменты.

Зрительный эффект, который достигается костюмом, также относится сюда, ибо он создает ту психологическую атмосферу, какую желают достигнуть ее носители. Пышность, блеск нарядов при дворе монарха служат для того, чтобы ослеплять своим величием и повергать в трепет простых смертных. Таким образом сознательно подчеркивалась пропасть между троном и бесправной «чернью». Роскошь в костюмах господствующих классов естественным образом вызывала стремление к подражанию. Эстетические представления, складывающиеся под влиянием социальных факторов, привели к тому, что признаки богатства и власти в одежде стали считаться ее «красотой». Это явление, которое в дальнейшем окажется определяющим для отношения к костюму, с особенной ясностью можно проследить у первобытных и полукультурных народов. Так, например, индейцы северо-западного побережья Америки носят пояса (вампум) из раковин, черепаховых панцырей, кабаньих зубов, т. е. из предметов, служащих у них платежными ценностями. Эти пояса носятся как украшение, следовательно, мы видим здесь полное совпадение двух понятий: «богатый» в то же время означает «красивый».

Золотые вещи, драгоценные камни у цивилизованных народов продолжают считаться красивыми в силу тех же причин. Обычай увешивать себя ювелирными изделиями, несомненно, надо считать пережитком дикарства, но этот обычай имеет свое классовое оправдание. Обладать драгоценностями — значит обладать властью. Отсюда вытекают и те сословные и классовые ограничения в одежде, которые мы встречаем почти у всех народов эпохи. Образцом такого порядка является специальное установление, изданное в Германии в XV веке. Цель этого установления формируется так: «чтобы видно было и соблюдено различие между лицами высших и низших сословий». Детально перечислено, какие одежды и какого материала кому дозволено носить:

«Благородные, но не рыцари, могут носить любой вид сукна, а также дамский шелк, атлас и прочие шелка, украшенные при желании оленьими, куньими и другими мехами, но их платья должны быть оторочены не больше, чем в полутора локтя бархата. Чепцы, носимые ими, никак не должны стоить больше трех гульденов».

Горожанам разрешалось носить бархатную и шелковую одежду, но им было строго запрещено украшать свою одежду золотом, жемчугом, а также мехами собольими и горностаем. Для низших слоев населения — еще больше ограничений.

Французская революция произвела переворот в области костюма, сняв сословные запреты. Это, конечно, не могло привести «к уравнению», а явилось лишь чисто формальным моментом. В этот исторический период особенно ярко выступает классовый характер одежды. Молодые романтики одевают фантастические костюмы, демонстративно подчеркивая свою противоположность буржуазии. Их внешний облик должен был выражать полное пренебрежение традициями. На других примерах из этой же эпохи мы видим резкую политическую окраску, какую в известные моменты может приобрести кос-

тюм. Когда был вотирован декрет о возвращении наследникам казненных и осужденных Конвентом их конфискованных имений и имущества, то эти неожиданно разбогатевшие люди предались самой праздной жизни. Они придумывали всякие утонченные развлечения, вроде «балов жертв», и увлекались оригинальными костюмами. Дочери казненных ввели в моду красные шали в память того красного платка, который был наброшен на плечи Шарлотты Кордэ перед казнью. На шее они носили красное ожерелье, настолько плотно прилегающее, что оно напоминало след от гильотинного ножа. Мужчины и женщины брили себе затылок, как это делал палач с осужденными.

Можно привести еще несколько примеров, говорящих о том, что характер одежды тесно связан с той социальной средой, в какой она возникает. Но самый смысл тех или иных форм костюма теряется, как бы утопая в «моде». Моду диктует класс — гегемон, и она без критики принимается стоящими на низших ступенях общественной лестницы. То, что недоступно подражающим из-за своей дороговизны, заменяется видимостью. Так украшения из золота и камней, имеющих реальную ценность, бессмысленно подмениваются поддельными вещами, которые считаются красивыми, потому что похожи на дорогие вещи. На этом принципе иллюзии, т. е. по существу обмана и самообмана, построена вся современная продукция дешевых предметов костюмировки.

Обострение классовой борьбы в капиталистических странах привело к постепенному упрощению костюма. Пышные наряды господствующих классов прежних эпох сменились одеждой, в которой на некотором отдалении нельзя отличить какого-нибудь Форда от его рабочего в воскресный день. Но этот демократизм костюма такой же показной, как и политический демократизм Америки и Европы. Сезонные капризы современной моды представляют собой не меньшую рос-

кошь, чем маскарадная мишура прошлого. При этом простота принята лишь для «делового» дня, на великосветских же балах и всевозможных парадных приемах попрежнему блещут туалетами бездельницы.

Русская аристократия и буржуазия тянулись за парижской модой. Тем, кому недоступно было заказывать наряды за границей, шили их по модному журналу. И традиции костюма, которые установились в дореволюционной России, фактически сохранились у нас по сегодняшний день. Годы гражданской войны, правда, как бы оборвали линию преемственности моды, но при новой экономической политике возродились прежние традиции мещанского подражания.

Эпоха военного коммунизма наложила резкий отпечаток на наш внешний облик. Но одежда тех лет, конечно, не является положительным образцом одежды, как склонны думать некоторые. Тяжелые сапоги, дубленый полушубок, платье из шинельного сукна — не «стиль», а необходимость. Противопоставлять эти формы одежды буржуазной моде бессмысленно... Однако такое упрощенное отношение к вопросу о костюме у нас довольно распространенно. Его надо разоблачить как близорукое непонимание культурной революции.

Искусства массовой индустриальной одежды у нас еще нет. Развитие его должно учитывать перспективы развития общества в целом. Наша задача состоит в создании костюма, приспособленного к потребностям коллектива строителей социализма.

Европейская буржуазная мода, обслуживающая прихоти класса паразитов и эксплоататоров, поддерживается конкуренцией на капиталистическом рынке между текстильными предприятиями и крупными портновскими фирмами. Основным принципом в построении нашей одежды должна явиться не капризная сменяемость сезонных «фасонов», а выработка типов костюма, основанных на требованиях гигиены и диктуе-

мых социальной целесообразностью. Формы костюма должны решаться на основе особенностей НАШЕГО быта, НАШЕГО распределения времени. Основной тенденцией работы в этой области должен явиться уход от традиций моды, контрабандно носящей в себе идеологию чуждого класса и незаметно прививающей ее нам.

Культурная революция должна взорвать еще одну цитадель классового врага. Пролетариату надо освободиться от пережитков слепого подражания «красоте», установленной цивилизованными дикарями. Довольно нам ходить на поводу у буржуазной моды, довольно перепевать вчерашний парижский шик. Надо признать, что в этой области мы позорно отстали. Мы должны догнать архитектуру, иначе нам нечего будет предложить социалистическому городу, кроме мещанских тряпок для женщин и допотопных «троек» для мужчин. Но это все завтра. А сегодня? Зайдите в рабочий клуб. Как одеты на отдыхе массы, сдвигающие своим героическим трудом гигантские глыбы? Они похожи на мещан, живущих в канареечно-гераневом мирочке личного благополучия. А молодежь? У нашей молодежи внешне нет СВОЕГО лица. Картинка из модного журнала, за которой бездумно следуют те, кто имеет возможность «одеваться», и дальше увлекает за собой, затягивая в тину привычек преодоленного прошлого. Многие, попадая в плен враждебных нам вещей, совершенно отрываются от своей среды.

Разрыв между часами труда в обстановке цеха, где пролетарий живет в мире индустриальной техники, поставленной на службу революции, и часами отдыха, почти целиком еще организованного по-старому, этот разрыв необходимо уничтожить.

Между цехом и салоном нет ничего общего, а моды диктует нам салон. Пора перейти к своим формам одежды, рассчитанным не на праздных лентяев, а на коллектив борцов за

мировой Октябрь. Эти нужные нам новые вещи должны быть построены не на «вкусе», а на совершенно новых принципах.

Новая массовая одежда должна играть активно-воспитательную роль. Подобно тому, как наша архитектура ставит себе задачей организацию быта, искусство костюма должно вести к новым бытовым навыкам.

Назначение одежды — прежде всего отвечать биологическим потребностям человека. Она должна защищать тело от вредных атмосферных влияний, предохранять его от пыли и различных механических воздействий. Одежда должна помогать человеку выполнять свою социальную функцию, она должна всецело подчиняться требованиям нормально развитого тела. Полная свобода движений, отказ от всего, что существует за счет удобства и во имя ложно понятой «красоты». Отсюда вытекает и новая эстетическая оценка, при которой идеальным решением одежной формы мы считаем максимальное соответствие своему назначению.

Новый характер массового костюма определяется рядом моментов, связанных с правильным пониманием задачи проектирования промышленных стандартов. Конструктор массовой одежды должен исходить не из модельного образца, изготовленного кустарным способом на индивидуального заказчика, а из условий механизированного швейного производства. Всякое пустое украшательство, всякие детали, не носящие никаких функций, естественно, отпадают, ибо они только ненужным образом осложняют производство. Система массового раскроя и разбивка процесса пошивки на отдельные операции требует экономичности в построении вещи. Задача художника костюма — находить одежные формы, которые, будучи рациональны, в то же время должны быть настолько выразительны по линии и цвету, что могут дать зрительный эффект сами по себе, без помощи прикладных средств. Таким

образом на смену неоправданному эстетству в костюме придет художественная культура вещи, состоящая в подлинном повышении ее качеств.

Проектируя бытовой костюм, художник в каждом случае должен исходить из конкретного задания. Для этого необходимо предварительное ознакомление со всеми специфическими условиями, в которых будет использован намеченный костюм. Надо стремиться к возможно большей диференциации типов одежды, что не противоречит методу стандартизации. Вопрос лишь в правильном выборе и установлении суммы качеств, которыми должен отличаться должный тип одежды.

Униформу, т. е. одежду «на все случаи жизни», надо признать нерациональной и прибегать к ней только там, где это вызвано необходимостью, например, в армии. Отрицательным примером в этом смысле может служить костюм «юнгштурм», который совершенно не оправдан как бытовая одежда и по существу таковой не является. «Юнгштурм» — форма для коллективных выступлений, для военной учебы и т. д. В обычных бытовых условиях отдыха или труда, не требующего спецодежды, его нельзя считать видом нового костюма, ибо в нем не соблюдены требования гигиены в отношении правильного выбора ткани и покроя. А ношение портупеи, не выполняющей никакой функции в быту, следует признать не только бессмысленным, но и вредным явлением. Практика показала нам все стадии перерождения этого костюма от комсомольского чванства до профанации самой идеи «юнгштурма». Возникновение этого костюма имело, несомненно, политический смысл, как выражение международной солидарности рабочей молодежи. Но идеологический момент оказался сведенным на-нет неправильным толкованием костюма, как вида бытовой одежды — униформы комсомольцев.

Опыт «юнгштурма» мы должны учесть не только как ошибку. Этот опыт показал нам степень потребности передовых слоев

пролетарской молодежи в новом, своем костюме. Но удовлетворить эту потребность надо не только поверхностной, так сказать, тематической заменой одних видов костюма другими. Задача состоит в пересмотре всех одежных традиций, складывавшихся веками. Несмотря на бесконечную смену «мод», современная одежда сохранила некоторые пережитки далеких эпох, связанных с религиозными и классовыми предрассудками буржуазии.

Одним из таких предрассудков является обязательное различие между типами мужской и женской одежды. Развитие спорта за последнее десятилетие оказало в этом смысле некоторое влияние и на буржуазные страны. Там введена в обиход одежда спортивного типа, устраняющая эту традицию. Многие элементы, ненужным образом стеснявшие тело, исчезли из женской одежды. Эмансипированная буржуазная женщина взбунтовалась против жутких панцырей, некогда превращавших женщину буквально в мученицу моды. Но зато в мужском костюме сохранилась ненужная тяжесть, которую следует устранить, приближая его к формам женской одежды, ставшим теперь более целесообразными. Опыт иностранной спортивной одежды нами должен быть учтен, но последовательное проведение рационализации бытового костюма может быть осуществлено только у нас, где перестраивается весь комплекс бытового оборудования.

Выработка спец.-и прозодежды тоже требует участия художника. Хотя эта одежда строится на основании строго научных данных и опытной проверки, но она так же, как и бытовые костюмы, требует формальной культуры и конструкторской изобретательности.

В основу выработки новых форм костюма должен быть положен метод комбината одежных единиц. Комплект одежды прорабатывается, начиная от белья и кончая верхними вещами. Такой способ построения костюма обеспечивает воз-

можность вариантов в ношении его, в зависимости от погоды или занятий, удовлетворяет потребность в разнообразии при небольшой затрате средств и, наконец, устраняет ту нецельность в костюме, которую мы наблюдаем сейчас, когда отдельные слои одежды не пригнаны друг к другу.

Одним из необходимых условий для реконструкции массовой одежды является устранение разрыва, существующего между производством ткани и производством одежды. Одежная ткань должна строиться, исходя из конструкции и назначения костюма, для которого она производится.

В области трудового текстиля мы имеем те же отсталые формы, что и в массовой одежде. Разница состоит лишь в том, что текстильная промышленность делает неудачные попытки перехода к «новой тематике». Механическую замену «цветочков» и прочих атрибутов мещанского быта серпами и молотами, тракторами, пионерами, конечно, нельзя считать серьезным решением проблемы советского текстиля. Основная ошибка АХР, являющегося носителем этой идеи, — полное непонимание требований к одежной ткани. Оформление бытового текстиля не может происходить вне учета дальнейшей стадии его обработки и форм костюма, для которых он предназначен. Одежная ткань не может быть использована для агитационных целей и не должна служить фоном для рисунка с тематикой в литературном смысле слова. Это методически неправильно. Нельзя превращать человека в ходящий плакат. Новая одежда должна не пассивно «отображать» быт, а выполнять СВОЮ социальную функцию: она должна активно участвовать в организации быта.

Кто может осуществить выработку стандартов новой бытовой одежды? Вопрос о кадрах тут встает остро, как ни в какой другой области. Нужен художник-швейник, конструктор костюма. Работников такого типа у нас еще нет. Старые мастера - закройщики, воспитанные на кустарных методах швей-

ной работы, с трудом переключили себя на методы рационализированного массового производства. Они проявляют крайнюю косность в вопросе об изменении одежных форм. Кроме того, даже при наличии доброй воли, они не могут принести большой пользы, так как не обладают необходимой художественной культурой. Пятилетка швейной промышленности выражается в цифрах, говорящих о большом размахе производства готовой одежды. Кустарщина сойдет на - нет. В связи с этим вопрос о подготовке кадров квалифицированных руководителей швейных фабрик и проектировщиков костюма становится первоочередным и неотложным делом.

Новая рациональная одежда должна учитывать все требования, которые могут быть пред'явлены к костюму с этой точки зрения. Культура быта стоит в центре нашего внимания. Параллельно с оздоровлением и закалкой тела должно итти постепенное облегчение одежды, уничтожение ее лишних слоев, ненужных и тяжелых оболочек. Новый человек, воспитанный в социалистическом обществе, будет носить на себе минимум тканей.

Потребность придать индивидуальный отпечаток своему внешнему облику — естественная потребность. Со временем она будет удовлетворяться так же, как и другие растущие интеллектуальные потребности высоко развитой личности. Трудно сейчас предрешить те возможности, какие для этого могут быть предоставлены. Быть может, мы перейдем от стандарта готовой одежды к стандартам одежных частей, которые можно будет собирать по желанию потребителя. Вы приходите на одежную фабрику, выбираете костюм по предложенным вам рисункам, как выбираете меню в столовой, и после небольшой примерки и сборки частей вы получаете заказанную вам вещь. Быть может, будут найдены и другие формы выполнения заказа. Сегодня наше отношение к костюму выражается только в новых принципах, ибо новые вкусы

еще не выработались, а завтра возникнут индивидуальные вкусы, и они должны быть удовлетворены. Но, несомненно, одно: индустриальные методы производства одежды — иные и не мыслимы в условиях социалистического общества — дают простор и большие возможности и в этом смысле.

Массовое производство одежды, поставленное на должную высоту, обслужит заказчика-массу не хуже, чем обслуживала квалифицированная кустарщина своих избранных индивидуальных заказчиков.

Перед нами трудная задача выработки новых одежных форм для социалистического быта. На этом пути придется преодолеть много сопротивления — косность, рутину, рабскую приверженность к старому, с одной стороны, и пренебрежительное невнимание, непонимание актуальности задачи, важности ее для нашего строительства, с другой стороны.

Борьбу придется вести на два фронта. В этой борьбе с нами будут те, кто творит наше социалистическое завтра — ударники культурной и технической стройки и вся масса передовой пролетарской молодежи.

Искусство текстиля

Федоров
Давыдов

ИСКУССТВО ТЕКСТИЛЯ

Текстильное искусство принадлежит к самым отсталым отраслям производственного искусства. В 1928 году на выставке «Бытовой советский текстиль» был произведен смотр текстильного рисунка как набивного, так и ткацкого за 10 лет революции. Единогласное мнение и устроителей, — а устроителями была почти вся наша текстильная промышленность,— и посетителей, и критиков было: 10 лет мы не имеем никаких достижений в области художественного оформления текстиля и в основном мы продолжаем пользоваться старыми довоенными и дореволюционными, большой давности, образцами. За исключением, может быть, двух-трех образцов, вроде знаменитого трактора в венке из фруктов и цветов на занавесочной ткани или серпа и молота на подобной занавесочной ткани, которую цыгане возлюбили за яркость и пестроту, мы не имели к 1928 году ничего нового, революционного, советского. Можно даже сказать, что художественный уровень советского текстиля в целом к 1928 году оказался ниже дореволюционного, ниже в том смысле, что в нем было меньше художественных исканий и новаторства.

Это сказалось прежде всего в области изучения рынка. Хорошо ли, плохо ли, но рынок, местный спрос, при капитализме изучался. В этом были заинтересованы текстильные фабриканты в порядке борьбы за рынок. Они держали довольно многочисленный штат раз'ездных агентов, комми-вояжеров,

которые, с одной стороны, пропагандировали их товары в различных уголках Российской империи и на Востоке, а с другой стороны, собирали, на основе своей практики, сведения, которые так или иначе учитывались. Эти комми-вояжеры в годы революции попадали во всякие центральные, управляющие аппараты текстильной промышленности и в качестве старых спецов, знавших, что идет в Персии, что идет на Украине, что идет в Вологодской губернии, на протяжении 10 лет давали отзывы о так называемых ассортиментах. Но при этом не учитывались те сдвиги и перемены, которые за это время произошли и которые остались неизвестными спецам, просидевшим эти годы, главным образом, в Москве. В невнимании к потребительскому спросу очень большую роль сыграл товарный голод — огромный дефицит ткани, который не позволял потребителю пред'явить сколько-нибудь значительные требования к текстильному рисунку, художественному оформлению ткани. Отсутствие конкуренции, полная монополия ВТС и плюс рынок, который «все слопает», потому что данный товар необычайно дефицитный; плюс, наконец, старое, «купеческое», голо-коммерческое отношение старых спецов к запросам потребителя — все это обусловило ничтожность внимания, уделявшегося нашими промышленниками вопросу о художественном оформлении текстиля. Экономика не требовала искусства, а у работников текстильной промышленности отсутствовало понимание того, что художественное оформление текстиля есть вопрос не только экономический, но и идеологический, что искусство текстиля обладает могущественным эмоционально-идеологическим воздействием, а тем самым является важным орудием культуры и пропаганды.

За время, протекшее с этой выставки, т. е. за два года, произошел небольшой сдвиг. Выставка, будучи сама продуктом известного оживления интереса к проблемам художественного

оформления текстиля, стала в свою очередь фактором, известным толчком для дальнейшего развития этого оживления. ВТС заинтересовался этими идеями, при нем создался Художественный совет, — худо ли, хорошо ли, но работающий, — во Вхутеине последние выпуски текстильного факультета дали целый ряд молодых художников, которые оживленно работают сейчас над проблемами нового художественного оформления текстиля, в первую очередь, в области ситцепечатания. Они стремятся разрешить здесь проблему советской тематики, ставят себе задачей использовать художественное оформление текстиля для определенной пропаганды в массах. Эти молодые художники, выставлявшиеся летом 1929 г. на выставке АХР, в текстильной секции ОМАХР, а весной 1930 г. в доме АХР, дали многочисленную продукцию с рисунками на советские темы. Но надо сказать сразу же, что все эти работы ничем иным, кроме тематики, вернее, кроме новых сюжетов, не отличаются от старых образцов. Они не пошли никуда дальше простой замены розы трактором. Это течение находится, кроме того, под довольно значительным влиянием новых западно-европейских образцов текстильной промышленности, совершенно так же, как это было в довоенной и дореволюционной России, когда наша текстильная промышленность питалась ассортиментом узоров, получаемых от специальных парижских фирм, бывших поставщиками почти на весь мир. Эти узоры так или иначе переделывались в местных русских рисовальнях, в этой переделке грубо провинциализировались, очень часто теряли как-раз лучшие, наиболее передовые и художественно-ценные качества и приспосабливались к провинциальному русскому рынку. Дальше города эта ткань, в большинстве случаев, не шла. То же самое положение наблюдаем и теперь. Когда прекратилась блокада, начали поступать к нам первые рисунки из-за границы; их наша текстильная промышленность вы-

писывает и до сих пор; и то, что сделали до сих пор товарищи из ОМАХР, еще не вышло из стадии подражания и переделок на наш здешний лад, на наш здешний спрос западно-европейских модных рисунков, которые в большей или меньшей мере носят на себе печать так называемого «левого» искусства. Если модные рисунки Парижа в большинстве представляют собой стилизацию, вульгаризацию, упрощение и уплошение формальных элементов кубизма, супрематизма и т. д., то наши рисунки омахровцев есть провинциализированная, еще более упрощенная и уплошенная переделка этих рисунков, только на советскую тему. В стиле «супрематизма» делаются советские аэропланчики [Чачхиани: «Воздушная эскадрилья» (кайма)], комсомольские эмблемы (Назаревская) и т. д.

Довольно трудно найти какую-нибудь принципиальную разницу, кроме мастерства, между, скажем, рисунками, сделанными для текстиля Дюфи или Крозет в Париже, и рисунками «Красноармеец на лыжах» т. Лехтмана или «Женщина на Востоке прежде и теперь» Ануфриевой и мн. др. из ОМАХР [1]. Разница здесь только та, что Дюфи — первоклассный художник-мастер, использующий форму для родственной ей тематики, лишенной не только социально-политической заостренности, но и вообще сколько-нибудь серьезного содержания, а работы омахровцев — вещи менее яркие, менее талантливые и более провинциальные, менее художественные и более эклектичные. Чужая форма используется здесь для художественно неподходящей советской тематики. Отсюда то, что до сих пор каких-нибудь значительных достижений, действительно обновляющих оформление художественного текстиля, в работе ОМАХР не имеется.

---

[1] Воспроизведения см. в журн. «Искусство — в массы» и в книжке Рогинской «Советский текстиль», М. 1930, изд. АХР.

Но что особенно печально и что позволяет говорить об искусстве текстиля, как одной из самых отсталых отраслей производственного искусства, — это то, что здесь нет не только конкретных достижений, но и самая проблема еще не поставлена правильно. Проблема искусства текстиля еще не вышла из стадии прикладнического понимания вопросов художественной промышленности. Она до сих пор ставится и решается в плане старого прикладничества, т. е. в плане ограничения вопроса художественного текстиля только вопросами рисунка, более или менее механически на этот текстиль налагаемого. До сих пор еще думают, что вся проблема заключается в замене розочки красноармейцем, в замене реалистических и натуралистических форм какой-то неопределенной «левизной», которая одинаково прельстительна для обывателей всех мастей. Даже работы Родченко, Степановой, Поповой 1924 г. не вышли из стадии прикладничества, так как и они при их беспредметности не шли дальше простого оформления поверхности текстиля. Надо сказать, что у данных товарищей это прикладничество было вынужденным. Если товарищи из ОМАХР ничего другого и не придумали до сих пор, хотя бы теоретически, то Родченко, Степанова, Попова не смогли осуществить бывшие у них замыслы. Они пытались, пусть не всегда правильно, поставить вопрос об одежде в целом и думали, что их рисунки так или иначе будут пригодны для костюмов, ими разработанных. Костюмы эти осуществлены не были Я не оцениваю этих супрематических тканей, насколько они хорошо сделаны или плохо, в данном случае меня интересует вопрос принципиальный: в силу тех или иных об'ективных обстоятельств и эти работы не вышли из стадии простого прикладничества. Этот характер прикладничества носят и работы вхутеиновцев в целом и омахровцев.

Дальше мы не имеем в практике никаких работ, которые до-

казывали бы, что «текстильная» молодежь всерьез пытается разрешить вопросы, касающиеся самого изготовления ткани, оформления ткани, как таковой, ее волокнистых веществ, что она пыталась разрешить вопросы, касающиеся ворсировки ткани, плотности ткани и т. д., увязать эти вопросы с вопросами рисунка и цвета более органически, чем это делали старые рисовальщики. Обо всем этом говорится порою мельком в программах и декларациях, но и только мельком, несерьезно. Характерным образчиком полной неразберихи, царящей в области искусства текстиля, полного непонимания проблемы художественного текстиля, ограниченного и тупого прикладничества, едва ли мыслимого в более передовых отраслях производственного искусства, является книжка Рогинской «Советский текстиль». Она составлена механически из статей, появлявшихся в разное время в журналах, в большинстве случаев в журнале «Искусство — в массы».

Правильно замечая, что история текстильного рисунка не отделима от истории костюма, и что в текстиле в настоящее время только некоторые области, как мебельный и занавесочный материал, коврики и т. д., предоставляют возможность полного развертывания изобразительного материала и, следовательно, конкретного идеологического воздействия, вся же огромная область носильной ткани (костюмной и бельевой) в этом отношении оставляет мало места. Рогинская фактически излагает проблему текстиля, минуя проблему костюма, истории, и пытается решить вопрос о художественном оформлении советского текстиля исключительно как вопрос о новой тематике текстильного рисунка.

Абсолютное непонимание проблемы текстиля сказывается здесь как в отрыве ткани от костюма, так и в отрыве этого вопроса в мебельной, занавесочной тканях, ковриках и т. д. от вопросов архитектурного оформления быта.

Такая постановка вопроса, при которой вся советизация тек-

стиля заключается только в новой тематике, есть отвлеченная, спекулятивная и нежизненная, поскольку вопрос об эмоционально-агитационных возможностях текстиля ставится абсолютно, «вообще». Агитация вообще, агитация, неизвестно, на кого направленная, и неизвестно, какими путями осуществленная.

Если нужно агитировать за индустриализацию сельского хозяйства, будем давать трактор, если за физкультуру,— изобразим лыжи и т. д. Вопрос об эмоциональном и логическом воздействии текстиля ставится без изучения спецификума текстиля, его возможности и его материального и реального бытования. Самый вопрос оформления текстиля представляется отвлеченно-зрительно: берется кусочек текстиля, как маленькая двухмерная плоскость, на которую нанесен рисунок, без учета формы платья, складок, практического бытования, употребления; где этот рисунок, на чем этот рисунок,—этот вопрос никого не интересует. Текстиль рассматривается только как об'ект для зрительного восприятия с одной неподвижной точки зрения, внефункционально, как в станковой живописи. А, как известно, прикладничество в том и заключается, что методы станкового искусства, закономерные лишь в его пределах, переносятся механически на производство вещей быта. Художник, воспитанный в методах станковизма, создает рисунок, механически воспроизводимый в ткачестве или печатании на ткани. Все приспособление художника к промышленности шло по линии только соблюдения минимального соответствия этого рисунка характеру ткани или по линии чисто экономической и узко технологического воспроизведения этого рисунка наилучшим и наиболее дешевым способом.

Прежде чем говорить о каких-то иных методах разрешения проблемы искусства текстиля, следует поставить вопрос о том, какую роль играет рисунок в текстиле и каковы его

изобразительные возможности в зависимости от бытового употребление текстиля. В какой мере и в какие именно отрасли возможно проникновение советской сюжетики и в какой мере возможны здесь политико-просветительная работа и пропаганда советских и коммунистических идей?

Прежде всего основные виды ткани (около 9—10 всей текстильной промышленности) составляет носильная ткань — костюмная, бельевая и т. п. Что мы здесь имеем?

Поскольку мы имеем дело с материей для рубашки, юбки и т. п., мы можем сразу же сказать, что здесь совершенно невозможно применение сколько-нибудь развитого и сложного повествовательного рисунка, поскольку эта ткань находится в движении, закладывается в складки при движении человека и т. п. Трудно представить себе такое положение, при котором идущую мимо вас на улице женщину нужно было бы взять за руку и сказать: «Гражданка, пожалуйста, постойте, я посмотрю, какой рассказ изображен на подоле вашей юбки». Следовательно, нужен такой несложный сюжет, который можно было бы воспринять сразу. К тому же рисунок должен быть очень мелкий в виду малых размеров рапортов, напр., мужской сорочки, на этом рапорте сложный рисунок дать невозможно, потому что пришлось бы ходить с лупой и рассматривать, как изображены тут какие-нибудь главнейшие этапы мировой революции.

Придется признать, что самый выбор возможных для изображения сюжетов чрезвычайно ограничен, что никакая сколько-нибудь заостренная социально-политическая тематика здесь совершенно невозможна. Политическая сатира, карикатура, революционная героика и т. д.—такие рисунки окажутся совершенно невозможными для ношения на платье. Я не представляю себе платья, на котором изображен Чемберлен в сатирическом виде или баррикады 1905 года.

Едва ли здравомыслящий человек согласится быть постоян-

ным носителем политических карикатур и стать живым орудием политпросвета. Я не представляю себе, далее, чтобы на пальто, шапке и вообще на верхнем платье было бы мыслимо изображение каких - нибудь сюжетных рисунков.

Итак, ясно, что изобразительные рисунки возможны только на сравнительно легкой ткани, и там эти изобразительные рисунки должны быть мелкими, неповествовательными. К изображению на текстиле советской тематики и эмблем нужно относиться весьма осторожно в силу того, что практическое бытовое употребление данной ткани может порою привести к контрреволюционному обращению с данной тематикой. В самом деле, если вы возьмете книжку Рогинской, то там вы увидите носовой платок с портретом Ленина и пионерский платок. Посредине этого платка — шахматная доска. Конечно, полезно, вместо того, чтобы носить с собою шахматную доску, носить с собою платок для шахматной игры. Но ведь платок существует для практического бытового употребления, а не для шахматной игры, а едва ли приятно вытирать вспотевшее лицо платком, на котором изображена доска для шахмат.

У нас в СССР имеется еще значительная прослойка нетрудового элемента; едва ли кому - нибудь доставит удовольствие видеть на жирных, выдающихся частях тела нэпманш, гуляющих по Петровке или по Кузнецкому Мосту, изображения советской тематики. Обобщая все это, приходится сказать, что все попытки советизации текстильного рисунка в области носильной ткани по самой природе вещей ограничены очень узкими рамками тематики, в большинстве случаев лишенной социально - политической заостренности. В лучшем случае, это довольно невинная тематика — пионер, красноармеец на лыжах, улыбающаяся головка (ткань Райцер. Кстати, почему комсомолка, а не просто толстая девочка, которой очень весело?). Но самое главное, это то, что при малом

рапорте, при невозможности развитого повествования все попытки разрешения советской тематики на носильной ткани приводят не только к социально-политическому выхолащиванию этой социальной тематики, но и к превращению ее в орнамент. Берутся сюжет и изображение и, если хотите, супрематизируются, обеспредмечиваются, превращаются в более или менее отвлеченный узор. Вот целый ряд подробных образчиков. Пионеры на бумазее (Трехгорная м-ра) в бесконечном повторении одной фигуры теряют всякий изобразительный смысл; это почти отвлеченный узор, особенно если сшить из материи платье, где будут складки. Вот так называемые индустриальные мотивы: «Шпулька и катушка». Во-первых, что в них советского? Почему трактор, как таковой, — это советская тема? Ведь в буржуазной Америке тракторов больше, чем в СССР, и трактор, как таковой, ничего советского не содержит. Машины есть явление бесклассовое, и только употребление этой машины может быть классовым. Роль же трактора в коллективизируемой деревне на рисунке Бурыли (Ив.-Возн. трест) никак не показана.

Вот замечательный образчик—«Освобожденный восток» Ануфриевой: женщина в парандже и женщина без паранджи, превращенные в отвлеченный и полуизобразительный орнамент, как и красноармейцы на лыжах у Лехтмана. Художник идет от темы для того, чтобы выработать новой рисунок, отвлеченный и самодовлеющий. Такова же «Жатва» Холостенко, «Деревенский комсомол» Шуко, «Электрификация» Назаревской и др. Вот тема — индустриализация: даны два приводных ремня. Почему приводной ремень будет агитировать за пятилетку в четыре года, для меня непонятно. Вот тема— МЮД. Все, что художник мог сказать,— это три буквы и т. д. и т. п.

Это — образчики рисунков для носильной ткани. Ясно, что на занавеске, на стенном коврике (если, конечно, полагать,

что стенной коврик в будущем сохранится, хотя для меня непонятно, для чего нужен на стене коврик), где раньше изображались медведи Шишкина, может изображаться любая новая тема. То же на скатерти, на платках, носящих декоративный характер и т. д. Но и здесь тематические возможности оказываются ограниченными. Вот, например, эскиз Носкова «Одеяло - индустриализация». Непонятно, почему на кровати нужно агитировать за индустриализацию, да и не издевательство ли это над здравым смыслом?

Предположите, что, например, сколько - нибудь развитой сюжетный рассказ будет изображен на скатерти в рабочей столовой. Пришедший в первый раз в эту столовую и увидевший в первый раз эту скатерть должен будет сказать: милые, товарищи, прекратите, пожалуйста, на четверть часа обед, я уберу посуду со скатерти и буду рассматривать историю ВКП(б) за 25 лет, или, например лубочное повествование о вреде пьянства. Если будут существовать стенные коврики, если долго еще в наших избах будут висеть ситцевые занавески, отгораживающие печь от жилой комнаты, и если здесь действительно можно давать тематику, то совершенно ясно, что в данном случае ткань употребляется как плакат. Вместо того, чтобы печатать плакаты на бумаге, вы печатаете на ситце плакаты и используете для этого коврики, занавески, скатерти. Тов. Рогинской это очень нравится. Она говорит, что это очень хорошо, потому что плакат грязнится, а если он напечатан на текстиле, его можно выстирать и опять повесить. Я думаю, что при очень медленных темпах жизни это и хорошо, но в наших условиях мало пригодно. Но, если мы хотим развивать полиграфическую промышленность, удешевлять плакат и увеличивать тиражи, если мы хотим всерьез агитировать в деревне, сомнительно, в какой мере нужно и можно использовать коврики, одеяла и т. п. как плакаты.

На данном этапе нашего развития использование с плакатными целям занавесок, ковриков и т. д., конечно, еще целесообразно, но целесообразно, очевидно, на очень короткий переходный период. По мере ликвидации технической и культурной отсталости деревни, по мере развития грамотности, а следовательно, по мере все большего и большего проникновения книги, плаката и т. п. в деревню, — а этот процесс роста книжной и полиграфической продукции для деревни, в связи с индустриализацией и коллективизацией сельского хозяйства, в связи, наконец, с всеобщим обязательным обучением, идет гигантскими, семимильными шагами, — в процессе этого роста надобность в использовании занавесок и одеял с плакатными целями будет совершенно естественно с каждым днем отмирать. На занавеску нужно истратить три рубля, а на эти три рубля платков можно купить сто штук, и они будут гораздо более интересны, прежде всего с изобразительной стороны, гораздо более социально-политически заостренными, и, разумеется, со 100 бумажными плакатами можно надеяться больше развернуть культурную революцию и пропагандировать большее количество людей, нежели это можно сделать с одной занавеской, которая провисит много лет и рисунок на которой очень скоро перестанет восприниматься, если он даже и не устареет в быстрых темпах нашей жизни. Какой можно из этого анализа сделать вывод? Заранее оговариваюсь, — чтобы не быть ложно истолкованным, — что установление факта неизбежной крайне ограниченной возможности советской тематики на текстиле ни в какой мере не ведет к утверждению, как это думает т. Рогинская, что «принцип одного лишь рационального оформления приводит вообще логически к полному отказу от какой бы то ни было орнаментики». Это, во-первых, неверно, а, во-вторых, указание на внешнюю ограниченность изобразительных возможностей рисунка на ткани ни в какой мере не отрицает огромных

возможностей текстиля в деле оформления человеческой психики.

Следует подчеркнуть, что здесь вовсе не отрицается ни орнаментальный, ни даже сюжетно-изобразительный рисунок на ткани, но просто указывается на крайнюю его ограниченность, указывается на то, что всякий сюжетный или бессюжетный рисунок выполнит вторичную роль в текстиле, потому что роль эмоционального воздействия и тем более логического воздействия на потребителя есть вторичная роль в работе текстиля, основная же его роль заключается в удовлетворении определенных материально-бытовых потребностей. Рисунок на юбке выполнит вторичную роль, а первичная роль — это все-таки прикрывание тела, а не наоборот. Сам по себе текстиль делается для того, чтобы из него шить одежду, а не для того, чтобы на нем изображать. Мы и хотим эмоционально воздействовать только через выполнение этим текстилем основных социально-бытовых функций. В этом же процессе выполнения текстилем социально-бытовых функций рисунок является одним из составных элементов художественного оформления, задача которого — проводить эмоциональное воздействие через раз'яснение и подчеркивание свойств, качеств и предназначения данной вещи. Эмоциональное воздействие путем текстиля не есть простое воздействие в процессе бытового потребления, как некоторый механический привесок—ношу брюки, а, кроме того, еще брюки на меня идеологически воздействуют. Брюки должны быть так оформлены, и рисунок текстиля должен быть таков, чтобы он подчеркивал роль, назначение данного костюма, помогал этому костюму в оформлении человеческого социального поведения, а через это социальное поведение человека перевоспитывал прежде всего его привычки, его манеры, воздействовал на его идеологию через его ассоциативный аппарат. Идеология текстиля не должна быть оторвана от практического бытового

употребления вещи, но должна, облегчая и улучшая практическое, бытовое употребление вещи, помогать данной вещи в деле перевоспитания человека путем организации его быта и его общественного поведения.

Отсюда совершенно ясно, что нельзя проблему художественного оформления текстиля сводить только к проблеме рисунка, что нет такой проблемы: нужен или не нужен рисунок. Это—ложная проблема, это псевдопроблема. Тем более нельзя ставить вопроса о том, должен ли быть изобразительным или неизобразительным рисунок. Подобная постановка вопроса также неправильна. Рисунок может быть, но и его может и не быть, рисунок может быть изобразительным, а может быть и неизобразительным, но этот рисунок есть всегда один из элементов художественного оформления, наряду с работой над качеством ткани, наряду с работой над ворсировкой ткани, над приданием этой ткани лоска, плотности, глянцевитости или матовости, над вопросами окраски ткани, над теми моментами, которые должны быть теснейшим образом связаны с функциями вещи, подчеркивая и раз'ясняя эти функции вещи.

Откуда же появилось это неверное сведение всей художественной проблемы текстиля к простой проблеме рисунка? Где истоки этой, в основе своей прикладнической, т. е. в основе своей буржуазной, точки зрения на текстиль (ибо уже не стоит доказывать здесь, что прикладничество есть буржуазная эстетика)? Мне кажется, что привычка решать проблему художественного оформления текстиля, не учитывая или почти не учитывая, как этот текстиль выделывается, привычка решать проблемы носильного текстиля без проблемы костюма, проблемы декоративной, так называемой бытовой ткани, т. е. мебельной ткани, одеял, столового белья, полотенец и т. д., вне проблемы быта, вне проблемы оформления жилья вообще, следовательно, вне архитектуры, прежде всего эта точка зрения

есть не что иное, как идеологическое отражение, идеологическое осознание и идеологическая фетишизация фактического положения вещей в буржуазном мире, где фактически существующее всегда возводится в «вечную» догму. Для капиталистического мира крайне характерно, что материя выпускается на рынок, как уже совершенно готовая вещь, причем в процессе изготовления материи фабрикант не имеет сколько-нибудь твердого представления о том, куда эта вещь пойдет. Он работает не только на неизвестный рынок, он работает на неизвестное предназначение. Разумеется, известные минимальные рамки этой анархии неопределенно поставлены. Конечно, маркизет делается для одного употребления, а гобеленная ткань — для другого; совершенно ясно, что драповые материи делаются для другого. Но это крайне примитивно, рамки слишком широки. Материя выпускается не только на неизвестный рынок, но неизвестно, на каких людей и неизвестно, на какие костюмы, потому что ее связь с искусством портных, все время бьющимся в лихорадке моды, тоже минимальная и совершенно неорганизованная. Ткани выпускаются, как правило, такие, чтобы они были, по возможности, универсальными, чтобы из них можно было, по возможности, шить на совершенно различных людей и чтобы определенные сорта шли, по возможности, для различных костюмов данной группы. Наблюдается более или менее универсализм ткани. Такое положение вещей определяется тем, что в капиталистическом обществе, как правило, вернее — как идеал и норма, существует индивидуалистическое изготовление костюмов: покупается материал, и из этого материала костюм шьется или у портного или у портнихи, а если покупатель беднее, то шьется и дома. Если за последнее время капитализм развивает все больше и больше индустрию готового платья, и где - нибудь в Америке все большее и большее количество населения начинает одеваться в готовые костюмы—это

есть для буржуазии вынужденное, а не желаемое, это противоречие самого производства и потребления. Готовое платье носят рабочие, приказчики, мелкие служащие, а уважающие себя богатые обыватели, буржуа шьют у портного специально по своей мерке, а женщины тем более носят неготовое платье. Даже у нас, в СССР, готовое платье носят сравнительно очень мало, а основное количество женщин шьют себе платья дома. Таким образом получается, что текстиль, который является полуфабрикатом (потому что настоящим фабрикатом является костюм или, скажем, стулья, обитые материей, или стол, покрытый скатертью), на буржуазном капиталистическом рынке котируется как готовый фабрикат, окончательно сделанный. А совершенно ясно, что вещь, которая окончательно сделана, не видоизменяется от ее последующего употребления. В данном случае видоизменение ее есть насилие над нею, так как оно не было заложено с необходимостью в ней самой, не входит в ее сущность. Отсюда ясно, что проблема текстиля в капиталистическом мире не может итти дальше и глубже вопроса об украшении куска материи. Все, что делается из текстиля дальше, не имеет никакого отношени к производству этого текстиля и не имеет, по существу, никакого отношения к его художественному оформлению. Поскольку этот текстиль сделан, выпущен на рынок, процесс производства над текстилем окончен. Поэтому вопрос о его художественном оформлении есть вопрос об оформлении отвлеченной плоскости, нормируемый лишь эстетикой чисто зрительной.

И точно так же костюм начинается с того момента, когда вся проблема текстиля окончена, когда с текстилем, как таковым, делать вообще нечего, ибо больше оформить его, не видоизменяя его, вернее, не нарушая, не искажая существа, уже никак нельзя. Вот готовая вещь, и из этой готовой вещи делайте. Для текстильного мастера употребление текстиля

есть неизвестное, для портного текстиль есть внешняя или преодолеваемая данность, оба процесса производства находятся не только в разрыве, но и в противоречии друг к другу. Крайне характерно, что там, где экономика или политика заставляют буржуазное общество переходить от изолированных индивидов, живущих и работающих в одиночку, к организации больших коллективов со сложной кооперацией труда, как, например, коллективов рабочих на фабриках, армии, служащих железной дороги, служащих большого магазина, ресторана и т. д. и т. д., словом, там, где идет производственный процесс, где есть необходимость регламентированного коллективного труда,—там везде нужды управления этим сложным коллективом, заставляют сразу же вводить унифицированную одежду, вводить прозодежду или форму. Прозодежда на производстве не диктуется только необходимостью охранить костюм и чисто производственно-техническими моментами, но имеет и определенный организующий, т. е., в конечном счете, идеологический характер. В цеху, напр., не может быть, чтобы рабочие были одеты в разноцветные прозодежды. Не только покрой одежды, не только материя, но и цвет ее бывает для данного вида производства всегда одинаков. Прозодежда кондуктора лишь в очень малой мере вытекает из материальной обстановки его работы, а есть в конце концов, момент идеологический—практический момент узнавания его в толпе, это отличие его должности и т. д. Также в медицинской, в военной одежде и т. д. Крайне характерно, что здесь вырабатывается сразу костюм, и не существует изолированной проблемы текстиля. Производство текстиля ставится специально для данного костюма; военная промышленность не знает разрыва между текстильным и швейным производством. Хаки есть ткань для определенного практического предназначения. В свое время правильно отметил Арватов, что буржуазная армия в мирное время, т. е.

армия не работающая, армия, в которой трудовые процессы сведены до минимума и где жестокая необходимость не заставляет как следует организоваться, одевается в необычайно пестрые, попугайские костюмы, крайне неутилитарные, где какие-нибудь ментики и всякого рода позументики живут чуть ли не со времен Навуходоносора. Но на другой день войны, после того, как армия начинает выполнять свою прямую функцию, она унифицирует костюм, упрощает его до предела, делает его строгим, закономерным, функциональным и продуманным до конца. Солдатская шинель есть замечательная по своей конструктивности одежда, в которой можно ходить, в которую можно завертываться, на которой можно спать и т. д. и т. д. Ее можно носить, ее можно скатать и таскать через плечо. Для обывателя нет проблемы, как носить пальто в руках, а там эта проблема существует, и имеется утилитарное и функциональное ее разрешение. Именно по этому пути и следует нам итти, по пути разрешения проблемы текстиля в связи с проблемой костюма, исходя из практического, бытового назначения текстиля. На этот путь вступить мы должны не только в той мере, в какой нас заставляют уже сейчас, вне нашего прямого желания, экономика и политика (т. е. прозодежда на фабрике, красноармейская форма), но сознательно и организованно во всех иных отраслях общественной жизни. Реальная жизнь нас к этому неуклонно ведет, это уже весьма осязательно сейчас, и чем дальше, тем будет все осязательнее. В самом деле, и в городе и в деревне мы быстрыми шагами идем по пути обобществления быта. Архитектура развивается и, разумеется, будет развиваться по линии домов-коммун, общественных столовых, клубов, и т. п. мест общественного пользования, а, конечно, не по линии частных квартир. Постройка домов-коммун ведет к созданию более или менее типовых жилых ячеек, а следовательно, с неизбежностью — и

к созданию стандартов мебели, для которой нужны будут стандартные типы мебельной ткани. Совершенно ясно далее, что эта стандартная мебель и эти стандартные ткани должны быть увязаны между собою так, чтобы было энное количество типов мебели и энное количество типов материи, специально для данных типов мебели существующих. Оборудование клубов, столовых и т. п. мест общественного пользования также будет стандартизироваться, поскольку массовое строительство клубов, столовых и т. д. без этой стандартизации экономически немыслимо. Масштаб столовых, положим, для Магнитогорска, клуба для совхоза «Гигант» и т. д. таков, что, с одной стороны, единичное умножается, а с другой, внутри единичного содержится ряд стандартов. Сразу же до конца продумывается проект клуба, столовой, театра и т. д., где наряду с архитектурой дается внутреннее оборудование, мебель и ткани к этой мебели, обивки, скатерти и т. д. Масштабы таковы, что для столовых социалистического города скатерти уже нельзя покупать в магазине, а необходимо заказывать по специальному образцу сотнями и тысячами метров на фабрике, по эскизам, которые будут частью общего проекта города и будут рассматриваться в связи со всем этим проектом. Проекты социалистических городов будут давать огромные заказы на определенный тип ткани, специально для них сделанный. Таким образом все так называемые бытовые ткани, т. е. ткани мебельные, ткани столовые, постельные и т. д., вместе с коллективизацией быта начнут исчезать из наших магазинов, и не только они исчезнут, но и никто не будет стоять в очередях за ними, и никто не будет их покупать, потому что не к чему будет покупать. Коврики на стены и салфетки для вечернего чая в мелкобуржуазной квартире—это не есть генеральная линия разрешения вопроса, а генеральная линия—это скатерти для домов-коммун, для общественной столовой, для санатории, для зеленых го-

родов. Бытовая ткань, предназначенная на безвестного рыночного потребителя, конечно, еще имеет свое место, но она будет вытесняться вместе и в меру вытеснения индивидуального быта новым бытом соцгородов и домов-коммун.
Если уже сейчас ВТС проводит специализацию отдельных трестов на определенных типах тканей, так что один трест производит декоративные ткани, другой производит носильные ткани, и даже внутри трестов идет специализация и типизация фабрик, то этот процесс рационализации будет развиваться и углубляться и дальше. Определенные и точно специализированные фабрики будут изготовлять определенные материи, по определенному заказу, для определенного предназначения. Ясно, что подобного рода фабрики ткачей должны будут неминуемо или войти в комбинат вместе с деревообделочными, металлическими и арматурными фабриками или, во всяком случае, будут работать по строго выработанному, увязанному с этими фабриками плану. Тем самым художники-текстильщики в самом процессе своей работы будут об'единены с архитекторами, будут соединены с дерметчиками, с арматурщиками и перестанут работать замкнуто, изолированно. А тем самым отомрет и изолированность постановки проблемы художественного текстиля, потому что она есть идеологическая проекция фактической, экономической, организационной изолированности, оторванности текстильного производства от архитектуры и швейпромышленности; идеологическое утверждение анархичности оформления индивидуалистического быта капиталистического города. Прикладничество было рабской зависимостью текстиля от станковой живописи, его должно сменить самоопределенное искусство ткани как органической части сложного комплекса искусства оформления быта. Еще более ясны контуры эволюции носильной ткани. Ведь уже сейчас в наших городах резко сокращается индивидуалистическое изготовление платья

и белья как на дому, так и у частных портных. Раскрепощение женщины выгоняет швейную машину из дома, и никаких блузочек себе женщина шить не будет, так же, как не ~~личения отпуска мануфактуры для швейной промышленности. Эта швейная промышленность сейчас уже типизирует и~~ тирует и, кажется, спроектировал постепенное свертывание продажи мануфактуры в городах за счет все большего увеличения отпуска мануфактуры для швейной промышленности. Эта швейная промышленность сейчас уже типизирует и стандартизирует типы выпускаемого платья. Если сейчас Москвошвей производит возмутительные костюмы, по существу, негодные ни для каких трудовых и бытовых процессов, то это только традиция, косность, только отставание, от которого нужно излечивать наших отсталых промышленников. Нужно дать им новую форму, и этим должны заняться художники. Тогда мы будем говорить не о глупых пиджаках, саках и т. п., а о других рациональных и красивых стандартах. Швейпромышленность фактически уже имеет стандарты костюмов, но это только плохие стандарты. Их нужно заменить хорошими. Если уже сейчас в городе на 3/4 имеется стандарт костюмов, если 3/4 мужского населения покупают готовые костюмы, то и в деревне индивидуальное шитье платья тоже будет сокращаться и уже сейчас сокращается. По мере роста коллективизации в деревне, по мере превращения крестьянина из индивидуального мелкого собственника в сельскохозяйственного рабочего, об'единенного в совхозе и колхозе, он также будет переходить от домашнего шитья платья к потреблению магазинного готового платья. Госплан уже в пятилетке запроектировал развитие швейной промышленности для покрытия потребностей коллективизированной деревни. Правда, нас нисколько не обрадует, если крестьяне Калужской губернии будут носить пиджаки, но я глубоко уверен, что они будут носить лучший стандарт, это в очень

большой мере будет зависеть от того, будут ли у них свои Калугшвей, Тамбовшвей и т. д. Швейные фабрики при совхозе «Гигант» и т. п. будут организованы или, во всяком случае, туда будет переправляться готовое платье, и таким образом производство тканей на безличный рынок будет сокращаться в гигантском масштабе с каждым годом пятилетки за счет роста спроса на готовое белье и костюмы. Отсюда вытекают необходимость кооперирования и комбинирования текстильной промышленности с промышленностью швейной, кооперирование и комбинирование труда художника-текстильщика с трудом художника-портного, аналогично кооперированного в области искусств оформления быта. Художник-текстильщик исчезнет, а вместо него будет художник костюма. Проблема текстиля станет частью проблемы художественного оформления костюма как в отношении проектирования, так и в отношении процессов массового производства.

В создании новых форм костюма все большее место будет занимать проблема прозодежды. Прозодежда, несомненно, будет развиваться вместе с ростом коллективизации, вместе с изживанием индивидуализма быта и индивидуальных форм труда. Чем больше бывшие до сих пор индивидуалистическими формы труда — научные, художественные и т. д.— будут коллективизироваться, чем больше будет уничтожаться диспропорция и оценочная разница между умственным и физическим трудом, чем больше труд из тяжелой жесткой необходимости будет превращаться в радостное творчество, а тем самым для человека коммунистического общества будет играть самую главную роль в его жизни, тем больше костюм, связанный с трудом, организованным коллективом, т. е. прозодежда, будет доминировать. Мне кажется, что в будущем вообще отомрет универсальный костюм. Для буржуазного общества крайне характерно, что основной тип костю-

ма, универсальный тип, по существу, пиджак, непригоден ни для какой функции — ни для трудовой, ни для развлекательной, ни для физкультурной, даже для танцев, словом, ни для чего. Это проистекает из того, что пиджак универсален. Потому он и непригоден, что стремится быть для всего пригодным. А универсальность пиджака проистекает не только из индивидуалистических форм быта, но и из индивидуалистических форм интеллигентного труда, не механизированного, не регламентированного, не связанного с машиной. Машина заставила ввести прозодежду. Необходимость управления организованным коллективом ввела униформу. А взять организованный коллектив канцелярии: сидят 20 бухгалтеров, какая там нужна униформа, чтобы считать на счетах? Для ученого, сидящего у себя дома и пишущего историю Петра Великого, также не нужна прозодежда. Он в том же костюме, вернее, в костюме того же типа или типа, слегка измененного, в котором пишет свое индивидуалистическое сочинение, идет и на торжественный обед. Но по мере коллективизации быта и по мере коллективизации трудовых процессов, по мере все большего и большего сокращения времени, которое человек будет проводить наедине, сам с собою, роль универсального костюма будет уменьшаться, а взамен него будет развиваться унифицированная прозодежда всякого рода. Мне кажется, что человек не только будущего общества, но уже ближайшего к нашему переходному периоду общества будет в течение дня надевать целый ряд костюмов, в зависимости от того, что он в данный момент дня делает. Это и с точки зрения трудовой и с точки зрения гигиенической можно только приветствовать. Представьте себе квалифицированного металлиста, который восемь часов проведет в прозодежде металлиста, после этого идет в Парк культуры и отдыха и занимается физкультурой, надевая физкультурную униформу, вечером, выступая на докладе, присутствуя

на собрании, он носит окаянный пиджак Москвошвея. Вот он уже три раза в день переодевается. Далее, если мы имеем дело с развитой сетью фабрично-заводских столовых и если мы хотим, чтобы там было приятно обедать, чтобы там было красиво, чтобы там стояли цветы на столе, лежала чистая скатерть, я не вижу, почему нецелесообразно было бы, чтобы рабочий, скинувши свою прозодежду и принявши душ, не надел бы на обеденный период специальный чистый костюм, вместо своего сального пиджака. Я не вижу в этом ничего утопического социально или экономически. С точки зрения гигиены, приятности для глаза, с точки зрения коллективизма и прочих моментов это играло бы огромную роль.

Отсюда вытекает то, что ограниченность изобразительной сюжетики на ткани, уничтожение станкового прикладничества в текстиле, растворение проблемы текстиля в проблеме внутреннего оформления жилища и в проблеме костюма с неизбежностью приводят прежде всего к расширенному пониманию того, что такое тема в текстиле. Мы, к сожалению, до сих пор трактуем тему в текстиле, отождествляя это понятие с понятием сюжета, что, разумеется, со всех сторон неверно, потому что сюжет есть только один из видов, один из способов выявления осуществления темы. Во-первых, это — способ не единственный и, во-вторых, способ весьма ограниченный, который является не развертыванием темы целиком, а развертыванием темы крайне косвенно и однобоко, потому что сюжет есть только один из моментов развертывания темы. Что такое тема? Тема — это есть некоторое общее задание социально-бытового или социально-идеологического порядка, которое стоит перед художником. Вот, например, для писателя тема: коммунист не должен умирать от личных несчастий своей жизни. Сюжет: биография Маяковского. Это — сюжет, но развертывание темы может быть дано здесь самое различное. Что такое тема в текстиле? Тема текстиля—

это тема в костюме, тема в оформлении внутреннего быта. Это—прежде всего определенный вид костюма или обстановки для определенного вида социально человеческих достижений, для определенного вида человеческого поведения. Характер, типы человеческого поведения — вот тема для бытового текстиля, вот тема для искусства костюма. Разрешение этой темы должно предусматривать следующие моменты: во-первых, практическое, бытовое, конкретное употребление данной вещи, во-вторых, то, что путем практического, бытового, конкретного употребления вещи мы должны воспитывать нового коллективизированного человека. Путем организации его быта и его трудовых движений организуем его поведение, организуем его, как члена коллектива. Мебельная ткань или костюм через поведение человека, через воспитание его в трудовом и в иных социальных процессах проецируется на его психику и откладывается в его психике как определенное его состояние, как часть его мировоззрения, как целеустремленность — сознательная или бессознательная — его поведения, т. е. как его психоидеология. Для того, чтобы это понимание темы и это понимание проблемы художественного оформления текстиля стало более ясным и могло бы послужить для более конкретного анализа и критики, я разрешу себе здесь изложить несколько примерных тем. Оговариваюсь заранее, что темы эти — примерные, взятые абсолютно случайно, и здесь не могут быть мною развернуты с какой бы то ни было полнотою. Эти темы и их понимание преследуют задачу чисто демонстративную, чтобы просто уточнить, что я понимаю под темой текстилей. Какие же мыслимы темы?

Вот, например, темы: костюм сельскохозяйственного рабочего; костюм рабочего тяжелой индустрии, скажем, металлиста; физкультурный костюм; костюм для городской демонстрации; детский костюм. Вот как я представляю себе тему в самом общем виде, т. е. совершенно так же, как и от-

ношении архитектуры, я буду говорить о таких темах: дом-коммуна, фабрика-кухня, стадион, Парк культуры и отдыха, зеленый город и т. д. Какие же моменты должен был бы учитывать художник быта, художник костюма, текстильщик в этих темах?

Первая тема: костюм сельскохозяйственного рабочего. Элементы темы, по которым тема развертывается,— во-первых, практическая утилитарность вещи. Тут учитываются климат, местность, время года, род работы, работа на тракторе, зимняя и летняя полевая работа, жнитво, косьба, пахота, рубка дров, корм скота и т. д., мужская это работа или женская. Дальше технологические условия работы, определяющие характер ткани, хлопчатобумажная ткань, шерстяная или шелковая ткань, ибо я вполне допускаю, что при развитой индустрии, вместе с ростом изготовления искусственного шелка, можно будет дать шелковые рубашки для крестьян. Значит, характер материи — шерсть, шелк, бумага, цвет материи, плотность, ворсировка материи — все это должно обусловливаться основным утилитарным предназначением вещи, должно так обосновываться, чтобы подчеркивать назначение этой вещи, подчеркивать, что это, например, костюм тракториста, — для определенного времени года, чтобы выявлять характер вещи и ее практическое назначение, помогая, таким образом, нашему сознанию лучше и полнее воспринимать вещь, полнее воспринимать ее функции и назначение. Вот пепельница — для того, чтобы в нее бросать окурки, пресс-папье -- для того, чтобы промокать, а эти штаны — для того, чтобы носить, и всякая вещь должна быть такого цвета и такой формы, которые лучше бы помогали понимать, для чего эти вещи существуют. Костюм—это вещь, обусловленная прежде всего своим практическим, утилитарным назначением. Костюм должен быть таким, чтобы он подчеркивал рабочие части; костюм можно шить из двух видов материи, например,

брюки тракториста. Совершенно ясно, что на тех местах, где он сидит, должна быть обшивка кожей или совсем другая материя. Необязательно шить брюки из одной материи. Безусловно, необязательно также рукава делать такого же цвета и из такой же материи, как корпус данной рубашки или данной тужурки. Должно быть организовано цветовое и зрительное отношение — швы, пуговицы и отдельные рабочие части, поскольку обшлаг, обшивка рукава, локотники и т. д. есть определенные формообразования, элементы, из которых и должен исходить художник, а не просто, как эти гнуснейшие отвороты на брюках, сейчас совершенно неизвестно для чего сделанные, совершенно неизвестного назначения. Нужно стараться не делать ненужных швов. Если для работы нужно застегнуть на пуговицу, то нужно их сделать, а если делается обшлаг, если делается петля,—их нужно художественно выполнить, чтобы была подчеркнута их работа. Дальше, костюм человека, в данном случае тракториста, должен быть вкомпанован в машину, тракторист не должен сидеть, как седло на корове, на тракторе, а у нас очень часто так бывает. Сейчас на городского зрителя очень агитационно воздействует, когда он видит какую-нибудь деревенскую тетку в пестрой юбке, повязанную платком, восседающей на тракторе; но, конечно, это только сделано для кинофильмы, в жизни же в такой юбке на тракторе работать нельзя.

Там, где женщина работает на тракторе реально, там где это будет обыденностью, а не предметом удивления, там зрительные контрасты будут уже не агитационны, а нелепы, человек должен быть вкомпанован в машину, должен составлять с нею органическое целое.

Далее, человек должен вкомпановываться в пейзаж. Старые крестьянские костюмы в отношении цвета во многом обусловлены практической утилитарностью и вместе с тем связаны обычно с цветом и характером пейзажа. Вот почему эти кос-

тюмы производят на нас художественное впечатление. И я не вижу ни эстетства, ни формализма в утверждении, что тракторная колонна с рабочими в колхозе, если мы в идеале считаем труд радостным творчеством, должна производить приятное, красивое впечатление. Я не вижу ничего плохого в том, чтобы труд человека был эстетически оформлен и зрительно приятно оформлен, не вижу, почему не воспитывать эстетически человека при самом процессе работы, воздействуя на его эмоции; ограничивать искусство организацией отдыха или заполнением скуки ничегонеделания — как-раз архибуржуазная точка зрения.
Другая тема — костюм индустриального рабочего. Здесь налицо те же элементы, о которых я говорил раньше, плюс соответствие с машиной. Думаю, что на фабрике отдельные цехи, отдельные бригады вполне рационально было бы одевать в разные цвета. На металлургических заводах Германии во время трудовых процессов играют на флейте для того, чтобы рационализировать труд, и для того, чтобы подавать сигналы, когда какая-нибудь раскаленная болванка летит по воздуху через мастерскую или когда при открытии плавильной печи брызги металла летят, и нужно во-время отскочить. И в целом ряде процессов производства необходима точная регламентация движений не только в целях производительности труда, но и в целях охраны труда. Там костюм может сыграть весьма и весьма большую роль. Масса света, просторное высокое помещение, окраска стен фабрики и т. д. не только вызываются техническими и гигиеническими соображениям и полезны не только для охраны здоровья, но и определенным образом действуют на человеческую психику, взбадривая ее, активизируя ее. Машина действует на человека определенным дисциплинирующим образом, заставляет его собирать свою волю и энергию. Около машины предаваться лирическим самоковыряниям невозможно. Чем более важ-

ной будет становиться роль организованного труда в человеческой жизни, чем больше труд, начиная с детских лет, будет главным воспитательным средством и основой свободных общественных связей коммунистического общества, тем большую важность будут приобретать все моменты и элементы организации и внешней обстановки трудовых процессов. Среди же последних роль костюма далеко не ничтожна, и эта роль — не только материально-техническая, но и психоидеологическая.

Тема — физкультурный костюм. Здесь то же самое, нужно иметь в виду климат, время года и т. д., мужской костюм или женский. Костюм должен быть вкомпанован в пейзаж, затем должны быть подчеркнуты функции данного костюма его покроем, его рисунком. В отношении рисунка — изобразительным он должен быть или неизобразительным — в такой абстрактной форме вопрос меня совершенно не интересует. Этот вопрос встает только тогда, когда данная тема конкретно ставится: какой именно костюм, для какого вида спорта и т. д. Рисунок может быть орнаментальным или неорнаментальным, может быть, а может не быть. Может быть на фуфайке или на конце шарфа. Но этот самый костюм, и цвет, и окраска, и организация его, и рисунок должны заключать еще один элемент, в котором выражалось бы, что это — костюм пролетарского спортсмена. Художник костюма должен в нем выявить отличие от капиталистического спорта, связь советского спорта с общими задачами социалистического строительства, связь его с обороной и т. п. моменты. Умеем же мы красный спорт противопоставлять белому стадиону, и здесь костюм должен сыграть определенную роль.

Наконец, костюм, который представляет наибольшие возможности для художника, — это костюм для городских демонстраций. Здесь встает проблема оформления колонн как единого целого, и далее компановка целого шествия, целой, на-

пример, Красной площади в цветовом отношении по отдельным колоннам. В оформлении демонстрации оформление самого участника демонстрации, самого человека, играет решающую роль.

По мере все большего роста колхозов и совхозов будут происходить все большая и большая замена старых церковных праздников новыми, советскими, переход от индивидуалистических семейно-домашних праздников к уличным демонстрациям и ко всяким формам уличных празднеств. В социалистическом обществе организующая роль семьи будет вытесняться социальными ячейками профсоюзных, добровольных обществ и т. д. На смену индивидуальной семье должна притти семья социальная. Социальные ячейки будут неудержимо расти в числе, чем далее, тем более, особенно в коммунистическом обществе, где борьба классовая будет заменена огромной и страстной борьбой всякого рода научных, художественных, физкультурных течений и об'единений. Вот для этих добровольных обществ всякого рода, уже существующих, и тех, которые зародятся вновь, поскольку они будут выполнять роль социальной семьи для человека, проблема специального костюма, проблема униформы, с моей точки зрения, ни в какой мере не является юмористической. Средневековые цеховые платья и значки могут и должны возродиться к жизни на новых основах и в новой форме. А советская геральдика, значки наших обществ, различные покрои специальных костюмов (юнгштурмы, физкультурные костюмы разных профсоюзов) и т. д. — первые ростки в этом направлении.

И последний костюм, который меня здесь интересует в порядке постановки примерных тем, — это детский костюм. Здесь, кроме учета всех практических, утилитарных моментов, кроме огромной роли вопросов гигиены, художник должен быть художником-педагогом, исходить из педагогических проблем,

из того, какая должна проводиться система воспитания.

В смысле ориентировки ребенка в мире форма и цвет костюма должны сыграть огромную роль. Униформа в детских домах должна учитываться при воспитании коллективистического начала у ребят. Роль сюжетного рисунка в детском костюме очень значительна. Например, агитация за гигиену, за то, чтобы зубы чистили, за то, чтобы руки мыли и т. д. Но опять-таки надо уметь эту проблему разрешать. Некий товарищ, например, спроектировал недавно один такой костюм для детского дома: штанишки, юбочка и рубашка, которые надеваются на голое тело; а на рубашке изображены: таз, кувшин, зубная щетка, полотенце и еще что-то. Представьте себе, что на голое детское тельце надета материя с изображением зубной щетки и что ребенок ходит с тазом на животе. Это может вызвать такое же отвращение у ребенка к тазу, какое возбуждает трактор у тракториста, который везде видит только трактор. Только что восемь часов он видел трактор, приходит обедать — на скатерти трактор, на стенке коврик и на нем трактор, пошел в клуб — клуб расписан тракторами. Я думаю, что детское полотенце, у которого на кайме изображены зубные щетки, мыло и т. д.,— хорошо, это будет не только агитировать за употребление нужных вещей, это приучит детей также к тому, чтобы полотенце не было грязное по концам. Но я говорю не только о полотенце и т. п. и думаю, что на детской ткани рисунок найдет себе большое применение и в костюме.

Относительно декоративных тканей здесь только одна тема, которую я хотела бы отметить,— ткани для общественной столовой, скажем, для скатерти.

Представьте стол на 20 человек, например, в колхозе. Как известно, люди хорошо умеют танцовать, но совершенно не умеют входить в трамвай, люди очень утонченно применяют жесты в студии пластики, а за столом мешают друг другу

сть. Когда в общественной столовой садятся люди, они друг другу мешают. Стол никогда не рассчитан на определенное количество людей, посуда расставлена на столе неправильно. Нужно организовать человеческое поведение во время еды и приучить к определенному порядку. Я думаю, что здесь скатерть должна иметь цветовые пятна, ориентирующие расстановку посуды на скатерти. Это — вещь, весьма целесообразная со всех точек зрения. Естественно-принудительная расстановка посуды весьма упорядочивает поведение. Вот, мне кажется, путь правильного разрешения подобной тематики, вроде той, которая мною здесь примерно иллюстрирована. Разрешение такой тематики есть разрешение новых заданий революционных, советских и коммунистических по самому своему характеру, потому что фабрика-кухня для рабочих есть социалистическое явление, и Ливадия, где отдыхают крестьяне и лечатся от туберкулеза, есть социализм в действии, живой, реальный социализм. Организация, практическая, бытовая организация социалистического быта — вот основная задача текстиля в костюмной и декоративной ткани. А путем организации социалистического быта осуществляется организация поведения коллективного человека, и через эту организацию поведения перерабатываются характер, психика и переживания человека. Такова революционная и коммунистическая роль текстиля и текстильщика-художника. А конкретно выполняя коммунистическую и революционную роль, всегда создаешь и будешь создавать настоящую революционную, коммунистическую и пролетарскую культуру.

Проводимая мною точка зрения на проблему нового костюма и бытового текстиля стремится заменить отвлеченно-словесное, абстрактное и внешнее разрешение революционной тематики решением органическим и практическим. Глубоко ошибся бы тот, кто из полемических целей вздумал бы обвинять меня в узком функционализме, вещизме, в конструктивисти-

ческой ограниченности. Как читатель может и сам убедиться, вопросы об идеологической роли искусства текстиля, об оформлении психики общественного человека не только не забыты мною, но настойчиво выдвигаются как одна из важнейших составных частей проблемы. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЕСТЬ ВСЕГДА ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ, но не надо забывать, что ЭТИ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ ПРИВНОСЯТСЯ В ВЕЩИ БЫТА, ИМЕЮЩИЕ ПРЕЖДЕ ВСЕГО СВОЕ СОБСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ И УПОТРЕБЛЕНИЕ. Только через оформление и выявление этого первичного значения вещей можно придавать им художественное значение. В вещах материальной культуры моменты искусства должны быть не элементом механического комплекса, но органической частью нераздельного синтеза. Всякая иная точка зрения, как бы она ни обосновывалась, явится, по существу, точкой зрения буржуазного прикладничества.

Советский товар и его агитпропаганда

Глеб
Горощенко

СОВЕТСКИЙ ТОВАР И ЕГО АГИТПРОПАГАНДА

Необходимо различать два вопроса, касающиеся советской торгово-промышленной рекламы,—вопрос о пропаганде наших товаров внутри СССР и вопрос о рекламировании их за границей.

Государственная торговля не терпит конкуренции в рекламе между организациями, выпускающими одинаковую продукцию, в то время как на внешнем рынке реклама нашего товара должна выдержать огромное сопротивление и конкуренцию со стороны частных капиталистических фирм.

Существует точка зрения, отрицающая необходимость рекламирования наших товаров где бы то ни было. Говорят, что они должны агитировать за себя своим качеством.

Конечно, самое главное—ВСЕМЕРНОЕ УЛУЧШЕНИЕ КАЧЕСТВА ТОВАРА, но все же мы должны считаться и с психологическим влиянием рекламы на потребителя, которое очень сильно. Так, чуть ли не треть потребления папиросной продукции Соединенных штатов Америки составляют папиросы с нелепым изображением верблюда на обертке, весьма посредственные по качеству табака, но имеющие широкое распространение лишь благодаря огромной рекламе.

В чем существенная разница между буржуазной и нашей рекламой того или иного товара?

ЕСЛИ БУРЖУАЗНАЯ ПРОПАГАНДА ТОВАРА В СВОЕЙ РЕКЛАМНОЙ ЧАСТИ СТРЕМИТСЯ СКРЫТЬ ИСТИННОЕ КАЧЕСТВО ТОВАРА, преподнося весьма посредственный товар в наиболее для него выгодном виде, преувеличенно рекламируя его качество, ТО ЗАДАЧА НАШЕГО РЕК-

ЛАМНОГО ПЛАКАТА, УПАКОВКИ И ЭТИКЕТКИ — ЭТО ПОКАЗ ПОДЛИННОГО КАЧЕСТВА И ОСОБЕННОСТЕЙ ТОВАРА, так как всякое недобросовестное преувеличение нелепо при нашей государственной торговле и промышленности. СОВЕТСКАЯ РЕКЛАМА ДОЛЖНА НЕ ТОЛЬКО ШИРОКО ПРОПАГАНДИРОВАТЬ РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТОВАРА, НО ТАКЖЕ БЫТЬ МОГУЧИМ ФАКТОРОМ В ОБЛАСТИ РЕВОЛЮЦИИ БЫТА.

Надо считаться с фактом, что количество бумаги, затрачиваемое нашей республикой на рекламу и упаковку товаров, в несколько раз превышает количество бумаги, идущей на всю выпускаемую в СССР книжную продукцию. Отсюда очевидна необходимость максимально использовать торговую рекламу и для пропаганды общих политических задач. ЛУЧШИМ РЕШЕНИЕМ БУДЕТ ТО, ПРИ КОТОРОМ И ПРОПАГАНДА ТОВАРА В РЕКЛАМЕ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ АГИТАЦИЯ БУДУТ ОРГАНИЧЕСКИ ВЫТЕКАТЬ ДРУГ ИЗ ДРУГА И СОСТАВЛЯТЬ ОДНО ЦЕЛОЕ. Часто, однако, эта политическая функция рекламы может быть мало связана с товаром, и все же нет смысла от нее отказываться, хотя, конечно, применение ее должно быть весьма тактичным и не везде, возможно, в одинаковой форме[1].

Буржуазия великолепно умела и умеет использовать это параллельное значение рекламы. Так от рекламы с совершенно ясно выраженной параллельной капиталистической или монархической тенденцией она переходит к рекламе, где параллельная агитация бывает чрезвычайно замаскирована и преподнесена в самой наивной форме или даже в беспредметном оформлении.

---

1 Пример необдуманной пропаганды в несколько другой области — изображение портрета революционного вождя на пепельнице, в которую каждый может тыкать окурком.

ТАК КАК В СОВЕТСКОЙ РЕКЛАМЕ НА 90% ГОСПОДСТВУЕТ ПРОПАГАНДА БУРЖУАЗНЫХ, ЧУЖДЫХ ПРОЛЕТАРИАТУ ИДЕЙ, СОПУТСТВУЮЩИХ ОСНОВНОЙ ТОРГОВОЙ ФУНКЦИИ РЕКЛАМЫ, РАЗБЕРЕМ НАИБОЛЕЕ ЯРКИЕ ПРИМЕРЫ:

1. Фальшивая (при наличии внешних правильных черт) типизация человеческого образа, классово чуждая пролетариату, по большей части мещанская.

2. Стилизация, т. е. перенесение в произведение элементов старых художественных стилей, выражающих другие социальные эпохи (славянизм, стиль «а ля рюсс», лжеконструктивизм и проч.).

3. Привнесение тенденций мещанской идеологии непосредственно в сюжет и тему, иногда сказывающихся в ничтожном штрихе, детали (пример 2).

4. Натуралистическое решение рекламы, приучающее к пассивному восприятию, дезорганизующее волю, пропагандирующее частное, а не общее, массовое явление.

Идеи, несомые плакатом и упаковкой, воздействуют на психоидеологию и вкус зрителя в силу своей многотиражности в гораздо большей степени, чем редко посещаемый музей или художественная галлерея.

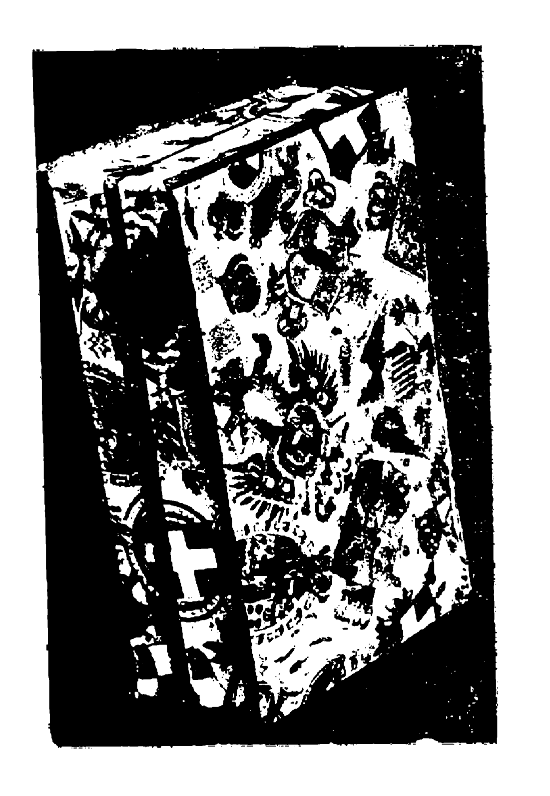
Благодаря таким же причинам мы до сих пор имеем торговую рекламу, проводящую в своей форме и стиле, а иногда и в тематике, явно враждебную пропаганду. Это возможно прежде всего благодаря недостаточной заинтересованности данным вопросом пролетарской общественности. Во-вторых, благодаря предвзятому, нелепому пренебрежению крупных художников малыми формами полиграфии и торговым плакатом, сделать которые хорошо ничуть не легче, чем всякое полиграфическое произведение иллюстративного или плакатно-политического характера. И в-третьих, благодаря крайней отсталости вкусов и взглядов хозяйственников, не желающих

изучить вопрос восприятия рекламы потребителем и потому требующих натуралистических решений и навязывающих потребителю личные вкусы (очень часто мещанские).

В Германии (это показывает выставка немецкой торговой графики) целый ряд крупных художников работает в области торгового плаката, проспекта, упаковки, поднимая эту область искусства на степень известного мастерства. Назовем хотя бы Макса Битрофа (реклама «Оппель») или проф. Вильгельма Поттера, давшего великолепное по конструктивности, силе и лаконичности оформление табачных изделей (фот. 5, 6, 7). Конечно, и Битроф и Поттер, как и большинство немецких художников,— типичные представители своего класса, великолепно отражающие его социальные черты. Однако у них нельзя отнять мастерства. Немецкая буржуазия умеет находить и привлекать крупных художников для торгово-рекламного дела.

Можем ли мы отказаться от определенной производственной пропаганды в рекламе наших экспортных товаров? Конечно, нет. Принцип аполитичности глубоко вкоренился в нашу экспортную рекламу, в ней до сих пор властвует «руссофильский дух»—«тройки», «сарафаны», «витязи» и т. п. Безусловно, есть множество советских тем, могущих заинтересовать широкого иностранного потребителя. Учтен ли был успех спасательной экспедиции ледокола «Красин» хотя одной из наших организаций, торгующих в Европе? А ведь одна эта тема была бы способна создать популярность и сбыт любому товару.

Остановимся на нескольких формальных условиях, необходимых для успешного выполнения рекламы. Главнейшим будет элемент плакатности, достигаемый путем лаконичности, типизации и выразительности изображения. Очевидно, что типизация должна итти в сторону максимального выявления классовой сущности изображения. Примером здесь может



БУРЖУАЗНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КОРОБКИ

ОБРАЗЦЫ СОВРЕМЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ КОНФЕКТНЫХ ОБЕРТОК Г. ГОРОЩЕНКО

служить оформление коробки папирос немецким художником Поттером (фот. 6), давшим в максимально лаконичном и выразительном образе избитую вообще тему курящего денди с моноклем (конечно, это изображение в немецкой рекламе дано как положительное, и оно действительно великолепно отражает идеал немецкого буржуа и обывателя).

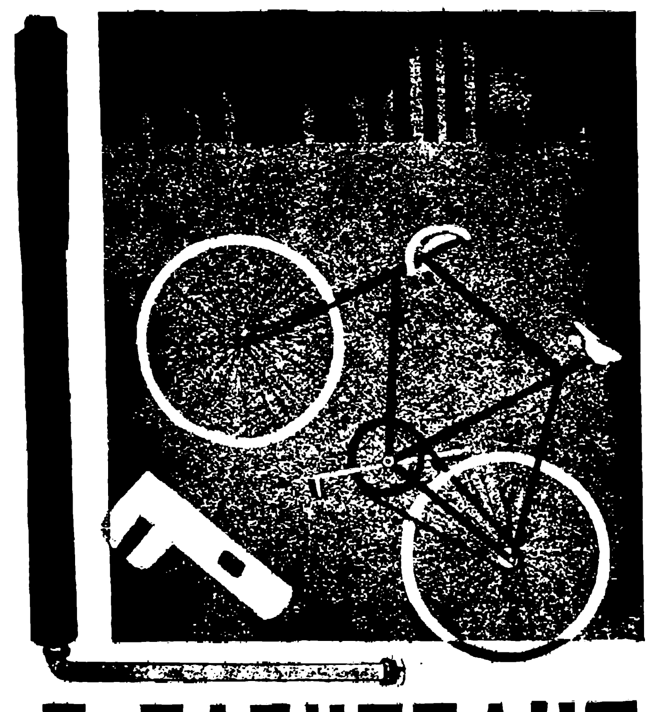
Обобщение и выразительность потребуют в рекламе цветового, а не свето-теневого решения, как более активно действующего на восприятие.

Плакатность, требующая экономии средств, и цвет, легче воспринимающийся на плоскости или организованной поверхности, требуют подчиненного плоскости пространственного решения — положение, великолепно усвоенное как большинством немецких художников, так и дельцами, рекламирующими свои товары.

Вопрос двухмерного и трехмерного решения пространства в полиграфии—это в известной степени вопрос натуралистического и реалистического изображения. Трехмерное пространство в плакатах и лубках АХР является серьезнейшим препятствием для поднятия качества этих работ, так как неминуемо ведет к изображению частного случая.

В пропаганде товара, в рекламе особенно сильно должно сказываться характерное обобщение, так как предлагается массовый товар массовому потребителю; трехмерное же, не подчиненное плоскости решение, создавая иллюзионистическое пространство, по существу является продолжением пространства, в котором находится зритель, и тем самым становится совершенно нелепым всякое обобщение; наоборот, частная деталь приобретает законность (так плакат, рекламирующий фрукты, может превратиться в натюр-морт).

Иными словами, мы видим, что трехмерность в плакате ведет к индивидуалистическому, а не коллективному (обобщенному) восприятию явлений, чем великолепно и об'ясняется опре-



ПЛОСКОСТНЫЕ ПЛАКАТЫ РАБОЧИХ ТЫСЯЧНИКОВ — СТУДЕНТОВ ПОЛИГРАФИНСТИТУТА

деленное отношение старого АХР к пространственным решениям. АХР натуралистичен в своих плакатах потому, что такова сама его сущность.

Не есть ли требование трехмерного пространства в рекламном плакате и этикетке—пережиток старого, привычка, полученная от упадочного дореволюционного искусства?

Совершенно очевидно, что при работе над рекламой, плакатом, проспектом, упаковкой должны учитываться условия длительности воздействия их на зрителя, условия среды и употребления (улица, внутреннее помещение, употребление коробки после потребления товара и т. п.).

Остановим, наконец, наше внимание и на трех наиболее определившихся методах построения торговой рекламы:

1) первый заключается в преподнесении единичного, сильно выраженного образа;

2) второй строится на нескольких контрастирующих между собой изображениях;

3) и, наконец, третий метод состоит в передаче ряда одинаковых изображений, дающих впечатление множественности и тем самым создающих навязчивую идею у зрителя. Последний метод, особо часто применяемый в торговой рекламе Германии и Америки, может быть использован и у нас с пропагандистской целью.

Перейдем теперь к распространеннейшему виду рекламы—к рекламе через витрину магазина. Совершенно очевидно, что этот вид рекламы весьма активно воздействует на покупателя не только в смысле рекомендации того или иного товара, но и в смысле формирования его вкуса.

В области организации витрин господствует полная анархия: витрины оформляются или продавцами данного магазина или (в лучшем случае) учениками младших курсов художественных школ и студий, в худшем случае—специальными «декораторами», целиком принадлежащими к прошлому и ограни-

чивающими свое оформление витрин драпировками из различных материй.

ОГРОМНОЕ БОЛЬШИНСТВО МАГАЗИНОВ ХАРАКТЕРОМ ОФОРМЛЕНИЙ СВОИХ ВИТРИН АГИТИРУЕТ ЗА СТАРЫЙ БЫТ, ЗА МЕЩАНСКИЙ УЮТ.

Можно увидеть в витринах целые будуары, спальни, столовые (магазины Мосторга, Коммунары, ГУМ и т. п.), представляющие собой шедевр мещанства не только по качеству и стилю своей продукции, но и по подбору предметов и их организации.

Маяковский в своем «Клопе» высмеял витрину мосторговских магазинов. Однако Кукрыниксы, оформлявшие первую часть спектакля, показав натуралистический подбор предметов, не дали достаточно острой сатиры, какую здесь следовало бы дать.

Темп современной жизни требует и современного отношения к витрине. Витрина перестала быть статичной; электрический свет, мотор, проекционный фонарь, кино делают ее динамичной и более активной по воздействию на потребителя. Благодаря вращающимся частям площадь витрин увеличивается, комбинации зеркал показывают предмет с различной точки зрения и т. д.; словом, техника находит широкое применение в искусстве организации витрин. Постепенно умирает старая витрина с застывшими глуповатыми восковыми и фарфоровыми манекенами. Манекены, встречаясь еще очень часто, являются остатком изжившей себя натуралистической пошлости. Для нас совершенно очевидно, что манекен в витрине или не должен иметь совсем отличительных характерных черт, являя собой просто деревянную форму, или же должен радикально изменить свой типаж.

На Западе буржуазия сумела учесть выгодность для нее высокого по качеству оформления витрин: учитывается психология потребителя различных классов. Ставка на эротизм,

дешевизну, роскошь служит не только основной своей цели — рекламированию товара, но и воздействует и на формирование вкусов потребителя.

Конечно, качество оформления витрин в буржуазных странах весьма относительно, и основные принципы их рекламы нам абсолютно чужды.

СОВЕТСКАЯ ВИТРИНА, ПОКАЗЫВАЯ И РЕКОМЕНДУЯ ИМЕЮЩИЙСЯ ТОВАР, ПО СТИЛЮ И РИТМУ БУДУЧИ УВЯЗАНА С АРХИТЕКТУРОЙ МАГАЗИНА, В ТО ЖЕ ВРЕМЯ ДОЛЖНА БЫТЬ АГИТАТОРОМ ЗА НОВЫЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ УПОТРЕБЛЕНИЯ ДАННЫХ ТОВАРОВ.

СОВЕТСКАЯ ВИТРИНА ДОЛЖНА БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНА И ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕКУЩИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ КАМПАНИЙ, поскольку они могут быть УВЯЗАНЫ С ПРОДАВАЕМЫМ ТОВАРОМ.

Необходимо отметить, что опыты в этой области уже производились (напр., в центральном магазине Мосторга), но были неудачными как в силу своего слабого художественного качества, так и в виду своего полного отрыва от продающегося товара.

Необходимо выделить вопрос о рекламе советских товаров через кино — здесь неограниченные возможности, пока лишь ничтожно использованные.

У нас были опыты выпуска рекламных фильм мультипликационного характера, а ведь остается обширная область игровой фильмы, в настоящее время и звуковой.

Припоминается французский авантюрный фильм, в котором гусеничный автомобиль Ситроен на протяжении 8 частей в занимательной приключенческой фабуле по существу агитирует за свою фирму.

В меньшей степени, чем кино, способен проводить пропаганду советских товаров театр, но и здесь, конечно, возможна определенная ТОРГОВАЯ И БЫТОВАЯ агитация.

Говоря о пропаганде советских товаров, мы подразумеваем под таковыми не только продукты питания и массового потребления, но и пропаганду самых различных товаров, от полуфабрикатов до кинокартин и книжной продукции включительно.

Реклама наших полуфабрикатов должна занять в настоящее время особое внимание наших хозяйственников и художников, в связи с увеличением советского экспорта и борьбы с ним буржуазных стран.

В связи с развитием кинематографии, киноплакат, все более завоевывая улицы и площади наших городов и сел, становится мощной политической силой (экономически себя оправдывающей), могущей влиять на массы и воспитывать их в том или ином направлении. Если в дореволюционное время буржуазия использовала киноплакат для своих целей, организуя психику сантиментально настроенного мещанина-собственника, то теперь киноплакат должен стать орудием пропаганды пролетарской политической мысли. Приходится констатировать, что хорошие политические киноплакаты почти отсутствуют. Большинство киноплакатов реакционны по форме и по идейному содержанию.

Плакаты к нашим политфильмам, демонстрируемым за границей, мало чем по форме и стилю отличаются от дореволюционных, представляя нас со стороны внешней фальшивой экзотики, столь любимой иностранным мелким буржуа.

В области игрового (большей частью иностранного и русского) фильма мы имеем иногда формально очень интересные решения плакатов, но по большей части совершенно аполитичные, в то время как киноплакат к иностранной картине должен показывать не только наиболее формально интересные

места картины, но и наше критическое оценочное отношение к тематике и содержанию фильма.

Очень плохо поставлена у нас реклама книжной продукции. Книга слабо и нескоро доходит до рабочего. Книжная реклама органичивается почти всегда журнальными и газетными об'явлениями и небольшими рецензиями в толстых журналах. Отдельные слабые попытки Госиздата (нкчего невыражающие фанерные истуканы на площадях, немногие оригинальные витрины и киоски) не являются достаточной рекламой. Безусловно, значительно большее значение имеют книжные базары, но и в них пропаганда сводится, главным образом, к декоративному оформлению киосков. Сущность той или иной книги почти не затрагивается.

Книжный плакат (несмотря на материальные возможности при наших огромных тиражах) не вышел еще из области одноцветной, большей частью шрифтовой рекламы или лозунга.

Чрезвычайно важным моментом в рекламе и пропаганде товара являются изобретательство и изобразительность. На эти стороны рекламы надо обратить особое внимание.

ОРИГИНАЛЬНАЯ ВЫДУМКА, СИЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА, А ГЛАВНОЕ—ОТРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ СУЩНОСТИ ТОВАРА, КАК И ПРОПАГАНДА НОВЫХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ЕГО УПОТРЕБЛЕНИЯ, ДОЛЖНЫ БЫТЬ ОСНОВНЫМИ ПРИНЦИПАМИ РЕКЛАМНОГО ДЕЛА.

ФОТОМОНТАЖ КАК НОВЫЙ ВИД АГИТАЦИОННОГО ИСКУССТВА

ГУСТАВ КЛУЦИС

ФОТОМОНТАЖ КАК НОВЫЙ ВИД АГИТАЦИОННОГО ИСКУССТВА

Фотомонтаж как новейший метод изобразительного искусства тесно связан с развитием индустриальной культуры и массовых форм художественного воздействия.

Фотомонтаж — агитационно-пропагандистская форма искусства. Поэтому вполне естественно, что он был использован, главным образом, в культурной работе Советского Союза.

В развитии фотомонтажа надо различать две линии. Первая берет начало от американской рекламы. Это — так называемый фотомонтаж рекламно-формалистический, он широко использован дадаистами и экспрессионистами Запада. Вторая линия развилась самостоятельно на советской почве. Это — агитационно-политический фотомонтаж, разработавший свой метод, принципы и законы построения. В конечном счете он завоевал полное право быть названным новым видом массового искусства — искусства социалистической стройки.

Этот вид фотомонтажа оказал решающее влияние на коммунистическую печать в Германии (Гартфильд и Чихольд) и других стран, воспринявших этот метод для оформления массовой литературы.

В СССР фотомонтаж появился на «левом» фронте искусства, когда было изжито беспредметничество. Для агитационного искусства понадобилась реалистическая изобразительность,

созданная максимально высокой техникой и обладающая графической четностью и остротой впечатления.

Старые виды изобразительного искусства (рисунок, живопись, гравюра), оказались недостаточными по своей отсталой технике и методам работы, чтобы удовлетворять массовые агитпроппотребности революции.

Сущность фотомонтажа заключается в использовании физико-механической силы фотоаппарата (оптики) и химии в агитационно-пропагандистских целях. Заменяя рисунок от руки фотографией, художник более правдиво, более жизненно, более понятно для масс изображает тот или иной момент.

Смысл этой замены заключается в том, что фотоснимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация. Эта точность, документальность придают фотоснимку такую силу воздействия на зрителя, какого графическое изображение никогда достичь не может.

Агитплакат, обложка, иллюстрация, ленинские лозунги, стенгазета, красные уголки потребовали новых, острых, живых, точных методов оформления. Потребовалось сильное своей техникой, вооруженное аппаратурой и химией искусство. ИСКУССТВО, СТОЯЩЕЕ НА УРОВНЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ИНДУСТРИИ. Таким искусством оказался фотомонтаж. Не нужно думать, что фотомонтаж сводится к выразительной композиции фотоснимков. Он включает в себе всегда политический лозунг, цвет и чисто графические элементы.

Идеологически и художественно выразительная организация этих элементов может быть выполнена только художником совершенно нового типа — общественником, специалистом

по массовой политической и культурной работе, конструктором, владеющим фотографией, строящим свою композицию на совершенно новых законах, не применяемых в искусстве до сих пор. Новые приемы построения вызваны новыми элементами изобразительности и новой социальной установкой.

Пролетарская революция поставила ряд совершенно новых комплексных заданий перед пространственными искусствами: оформить социалистические города, дома-коммуны, парки культуры и отдыха, зеленые города, аграрные поселки, рабочие клубы, рабочий быт, одежду, массовые зрелища, рабочие комнаты. Новые задания вызвали к жизни новые виды и формы художественного труда. К числу их принадлежит и фотомонтаж.

Метод фотомонтажа органически чужд той художественной лжи, которая выдает приспособленческую халтуру импрессионистических и натуралистических эпигонов за выражение образов революции. Фотомонтаж обладает богатейшими техническими приемами выразительности. Приемы



Г. КЛУЦИС, 1924 Г.


Г. КЛУЦИС, 1922 Г.


Г. КЛУЦИС, 1926 Г.



ПЛАКАТ К XIII ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Г. КЛУЦИС, 1930 Г.

многократных экспозиций, фотограмма, фотопись — это разновидности фотомонтажа в его формально лабораторном разрезе. Фотооб'ектив, светочувствительная эмульсия, свет, химикали, цвет плюс полиграфическая техника седержат в себе громадные возможности, очень мало еще раскрытые и использованные. Путем распределения и акцентирования разномасштабных фотоснимков и выделения их конкретности цветовых соотношений можно выразить нужную тему, заставить фото, лозунг и цвет служить задачами классовой борьбы, заставить фото рассказывать, агитировать, об'яснять. Фотомонтаж организует по принципу максимальной контрастности неожиданностью расположения и разномасштабностью.

Фото фиксирует застывший статичный МОМЕНТ.

Фотомонтаж показывает динамику жизни, развертывает тематику данного сюжета.

Фотомонтаж, организуя одновременно ряд формальных элементов — фото, цвет, лозунг, линию, плоскость, — имеет одну целеустремленность — достичь максимальной силы выразительности. Фотографические снимки используются как изобразительное искусство и вместе с тем как составная часть целостного организма. Фотомонтаж можно сравнить из других искусств только с кино, которое массу кадров соединяет в целостное произведение.

Фотомонтаж как новейший метод искусства возник в СССР в 1919—1921 гг. Его возникновению предшествовала длительная лабораторная и производственная работы в поисках новых методов оформления. В результате этого опыта возникла первая фотомонтажная работа в СССР, так называемая «Динамический город» худ. Г. Клуцис, где фото впервые было использовано как элемент фактуры и изобразительности и



ПЕРВАЯ ФОТОМОНТАЖНАЯ РАБОТА
В СССР—„ДИНАМИЧЕСКИЙ ГОРОД"

Г. КЛУЦИС, 1919 Г.

смонтировано по принципу разномасштабности, уничтожая вековые каноны изображения, перспективности и пропорции. Этот метод в дальнейшем был применен в ленинских плакатах (журн. «Молодая гвардия» в 1924 г.). Политический лозунг, фото и цвет окончательно сформулировали метод фотомонтажа как нового вида агитационного искусства. Этим методом впервые стали работать художники Г. Клуцис и С. Сенькин.

Кроме этих двух товарищей, фотомонтаж стали применять художники Лисицкий, Родченко, Лавинский. Работы их часто соскальзывали в сторону рекламно-формалистического плаката, не оказывавшего влияния на формирование политического фотомонтажа.

В последние годы организовалась группа молодых художников, широко применяющих этот метод в полиграфии: тт. Елкин, Кулагина, Спиров, Гутнов, Тагиров, Пинус и тысячи безымянных художников — рабочих и колхозников на производстве, оформляющих ударные политические темы методами фотомонтажа.

Ни одна стенгазета больше не обходится без фотомонтажа. Метод фотомонтажа в СССР стал массовым искусством. Если подвести итоги тому, что нового дал фотомонтаж, то следует признать следующие его достижения:

1. Фотомонтаж произвел техническую реконструкцию в области изоискусства.

2. Фотомонтаж совершил революцию в методах построения композиции.

3. Фотомонтаж обогатил агитационное искусство новым точным методом работы, обладающим документальной точностью и композиционной гибкостью.

Фотомонтаж допускает точность до 1/1000 секунды фиксирования сложных процессов и динамики работы в то время, ког-









СЕНЬКИН
ЕЛКИН

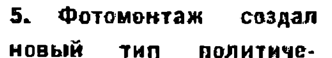
КУЛАГИНА
ПИНУС



да рисунок дает только приблизительную индивидуальную зарисовку и статику событий.

4. Фотомонтаж как метод массового воздействия завоевал рабочие, красноармейские, комсомольские и пионерские клубы и оказал решающее влияние на стенгазеты, ленинские уголки, выставки текущих политкампаний, стал орудием выразительности в руках миллионах рабочих, комсомольцев, пионеров.





5. Фотомонтаж создал новый тип политического плаката, в то время как другие виды плаката находятся до последнего дня в плену рекламной буржуазной манеры (Стенберги, Луруссаков). Фотомонтаж создал новый тип революционной открытки.

6. Фотомонтаж создал новый тип оформления массовой книги, применяемый ныне всеми издательствами, главным образом, ОГИЗом. Первая выставка «Октября» (июнь 1930) дала ряд образцов такой книги.

7. Метод фотомонтажной композиции повлиял на ряд других искусств. Так в живописи ряд художников при построении картины пользуется этим методом (Вялов, Лабас, Пименов и др.).

ВЫПОЛНИ
ПЛАН
ВЕЛИКИХ
РАБОТ

8. Фотомонтаж активизировал методы с'емки. Сильные ракурсы, снимки снизу и сверху, двойные и тройные экспозиции, все это — влияние фотомонтажа, который по принципу своего построения требовал иных приемов с'емки. Фотомонтаж выдвинул ряд новых задач перед фотографией. Принципами фотомонтажа целиком пользуются Игнатович и Родченко.

9. Методом фотомонтажа продуктивно пользуется Ленинградский Изорам как основным педагогическим средством.

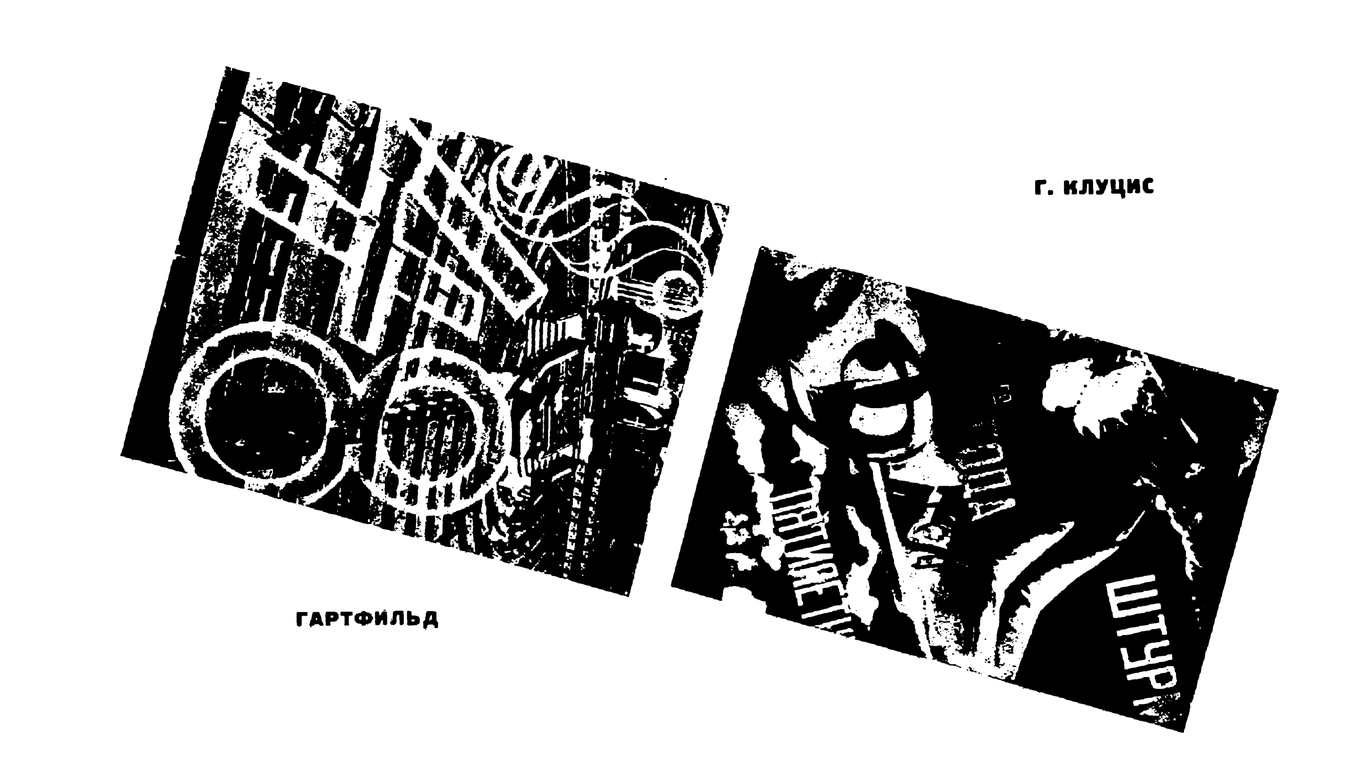
10. Журналы и газеты СССР широко пользуются методом фотомонтажа, хотя часто, не имея специалистов в этой области, вульгаризируют его.

11. Все музеи и выставки целиком применяют этот метод для организации своих экспонатов (выставки заграничные, выставки в СССР, музеи революции) и т. д.

12. Метод фотомонтажа далеко выходит за пределы полиграфии. Идет усиленная разработка применения фотомонтажа в архитектуре. В ближайшее время мы увидим фотомонтажные панно и фрески колоссальных размеров. Таково же применение фотомонтажа в текстиле и керамике.



13. Фотомонтаж —типичный вид советского революционного искусства, но сфера его применения далеко выходит за пределы СССР. Коммунистическая печать Германии (Гартфильд и Чихольд) широко применяет в своих изданиях метод фотомонтажа. Необходимо всячески привет-



ГАРТФИЛЬД

Г. КЛУЦИС



чихольд

лисицкий

ствовать и поддерживать всякого нового работника в этой области, двигающего дальше это большое дело, недостаточно еще оцененное нашей марксистской критикой и общественностью. категорически необходимо бороться с многочисленными эпигонами и шарлатанами, вульгаризирующими и использовывающими этот метод для омоложения своей уже устарелой техники в халтурных целях.

Пролетарская индустриальная культура, выдвигающая самые выразительные средства воздействия на миллионные массы, использует метод фотомонтажа как самое боевое и действительное средство борьбы.

ДОКУМЕНТЫ „ОКТЯБРЯ“

1. Декларация об'единения „Октябрь“.

2. Декларация национального сектора.

3. Текущий момент и отношение „Октября“ к другим художественным группировкам.

4. Программа фотосекции.

5. Открытое письмо „Молодого Октября“ Центральному президиуму ОМАХР.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ'ЕДИНЕНИЯ „ОКТЯБРЬ“

В настоящее время все виды искусства должны определить свое место на фронте социалистической, культурной революции.

Мы глубоко убеждены, что ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА (архитектура, живопись, скульптура, графика, индустриальные искусства, фотография, кинематография и т. д.) только тогда могут выйти из того кризиса, в котором они находятся, КОГДА БУДУТ ПОДЧИНЕНЫ ЗАДАЧЕ ОБСЛУЖИВАНИЯ КОНКРЕТНЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ ПРОЛЕТАРИАТА КАК ГЕГЕМОНА, ВЕДУЩЕГО ЗА СОБОЙ КРЕСТЬЯНСТВО И ОТСТАЛЫЕ НАРОДНОСТИ.

Сознательно участвуя в идеологической классовой борьбе пролетариата против враждебных ему сил и за сближение крестьянства и национальностей с пролетариатом, пространственные искусства должны обслуживать пролетариат и идущие за ним массы трудящихся в двух нераздельно связанных между собою областях:

1. В области идеологической пропаганды (через картины, фрески, полиграфию, скульптуру, фото, кино и т. д.);

2. В области производства и непосредственной

организации коллективного быта (через архитектуру, индустриальные искусства, оформление массовых празднеств и т. д.).

Центральной задачей такого художественного обслуживания потребностей пролетарской революции является ПОДНЯТИЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КУЛЬТУРНО-БЫТОВОГО УРОВНЯ отсталых слоев рабочего класса и находящихся под чуждым классовым влиянием трудящихся до уровня передового революционного индустриального пролетариата, сознательно строящего социалистическое хозяйство и культуру на основах организованности, плановости и высокой индустриальной техники.

Эти принципы уже положены в основу всего общественно-экономического строительства нашего государства, а лишь искусство до сих пор отстало в этом отношении благодаря сохранившимся в нем узкопрофессиональным ремесленно - цеховым традициям. Актуальнейшей задачей сегодняшнего дня является устранение этой диспропорции между развитием искусства и социально - экономическим развитием нашей страны.

Перед художниками, осознающими полностью эти принципы, стоят следующие непосредственные задачи:

1. Художник эпохи пролетарской диктатуры рассматривает себя не как одинокого мастера, пассивно отображающего действительность, а как активного борца на идеологическом фронте пролетарской революции, который своей работой организует психику масс и способствует оформлению нового быта. Эта установка заставляет его постоянно работать над самим собой, чтобы быть на высоте идеологического

уровня революционного пролетарского авангарда.

2. Он должен подвергнуть критическому просмотру все формально-технические достижения искусства прошлого. Особенно важными для пролетарского искусства являются достижения последних десятков лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты. Начинающийся в этот период процесс проникновения творчества неосознанных художниками диалектических и материалистических методов, а также методов машинной и лабораторной научной техники дал многое, что может и должно послужить материалом для развития пролетарского искусства. Однако основной задачей пролетарского художника является не эклектическое собирание старых приемов ради них самих, а создание при их помощи, на новой технической основе, новых типов и нового стиля пространственных искусств.

3. Целевая установка художника, выражающего культурные интересы революционного пролетариата, должна заключаться в пропаганде наиболее выразительными средствами пространственных искусств мировоззрения диалектического материализма и в материальном оформлении массовых коллективных форм новой жизни. При этом мы отвергаем мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно созерцательный, статический, натуралистический реализм, бесплодно копирующий действительность, прикрашивающий и канонизирующий старый быт,

связывающий энергию и расслабляющий волю культурно неокрепшего пролетариата.

Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планово раскрывающий перспективы жизни, реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий старый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства. Но мы отвергаем одновременно эстетический абстрактный индустриализм и голый техницизм, выдающий себя за революционное искусство. Мы подчеркиваем, что для творческого воздействия искусства на жизнь должны быть использованы все средства выражения и оформления, с наибольшей силой организующие сознание и эмоционально-волевую сферу пролетариата и идущих за ним трудящихся масс. В этих же целях должна быть установлена органическая кооперация всех видов пространственных искусств.

4. Пролетарское искусство должно изжить индивидуалистические и рыночные отношения, господствующие в искусстве до настоящего дня. Отвергая установившееся в последнее время бюрократическое понятие «социального заказа», мы ищем общественный заказ со стороны коллективов потребителей, заказывающих художественные произведения для конкретных целей и коллективно участвующих в подготовке вещей. При этом увеличивается удельный вес в жизни индустриальных искусств, дающих при коллективном производстве и потреблении длительно воздействующий эффект.

5. Для достижения максимальных результатов мы стараемся сосредоточить свои усилия на следующих ударных пунктах:

а) на плановом строительстве (проблема нового жилища, общественного здания ит. д.);

б) на художественном оформлении предметов массового потребления, изготовляемых промышленностью;

в) на художественном оформлении центров нового коллективного быта: рабочего клуба, избы-читальни, столовых, чайных и т. д.;

г) на организации массовых празднеств;

д) на художественном образовании.

Мы твердо убеждены, что намеченные нами пути могут вызвать бурный рост творческих сил в широких массах. Мы поддерживаем этот рост творческих стремлений масс, так как знаем,что основной процесс развития пространственного искусства СССР идет по линии смыкания самодеятельного искусства пролетарских художественных кружков и рабочих клубов и крестьянского самодеятельного искусства с высококвалифицированным профессиональным искусством, стоящим на уровне художественной техники индустриальной эпохи.

Идя по этим путям, пролетарское искусство оставляет позади лозунг переходного периода — «искусство в массы» — и подготовляет почву ДЛЯ ИСКУССТВА МАСС.

Признавая организованность, планомерность и коллективизм основными принципами нового хозяйственного и культурного строительства в стране пролетарской диктатуры, об'единение «Октябрь» устанавливает определенную трудовую дисциплину, ко-

торая связывает членов об'единения на основе вышеизложенных принципов, подлежащих более глубокой разработке в дальнейшей творческой идеологической и общественной работе об'единения.

Выступая с настоящей декларацией, мы отмежевываемся от всех ныне существующих художественных группировок, действующих в области пространственных искусств. Мы готовы сотрудничать с некоторыми из них на почве фактического признания основных принципов нашей платформы. Мы приветствуем идею Федерации художественных обществ и будем поддерживать всякие серьезные организационные шаги в этом направлении.

Мы начинаем работать в переходное для развития пространственных искусств СССР время. Естественный процесс художественно-идеологического самоопределения основных действующих в современном советском искусстве сил тормозится рядом нездоровых явлений. Мы считаем своим долгом заявить, что мы отвергаем систему персонального и группового меценатства и покровительства отдельным художественным течениям и отдельным художникам, которое стало прочным бытовым явлением, мешающим органическому росту советского искусства и развращающим художников. Мы всецело стоим за неограниченное здоровое соревнование художественных направлений и школ на почве мастерства, повышения качества художественной и идеологической продукции и стилевых исканий. Но мы отвергаем нездоровую конкуренцию между художественными группировками на почве изыскания заказов и покровительства влиятельных лиц и учреждений.

Мы отвергаем всякую претензию на идеологическую монополию и преимущественное представительство художественных интересов рабоче-крестьянских масс за каким бы то ни было об'единением художников. Мы отвергаем систему искусственно созданного привилегированного (морального и материального) положения для одной из художественных группировок в ущерб всем другим об'единениям и группировкам, как противоречащую в корне основам художественной политики партии и государства. Мы отвергаем спекуляцию на «социальный заказ», происходящую под маской революционного сюжета и бытового реализма и заменяющую серьезную работу над оформлением революционного миросозерцания и мироощущения упрощенным овладением наспех придуманной революционной темы. Мы против диктатуры мещанских элементов в советских пространственных искусствах и за культурную зрелость, художественное мастерство и идеологическую выдержанность поднимающихся и быстро крепнущих, новых пролетарских художников.

Художественно-передовые, активные и заинтересованные в искусстве слои пролетариата вырастают на наших глазах.

Массовое самодеятельное искусство вовлекает в художественную работу необозримые массы. Эта работа связана с классовой борьбой, с развитием промышленности и преобразованием быта. Эта работа требует искренности, квалификации, культурной зрелости, революционной сознательности. Этой работе мы посвятим все наши силы.

Алексеев А., Веснин А. А., Веснин В. А., Вейс Е. Г.,

Ган А., Гинзбург М. Я., Гутнов Э. А., Дамский А. И., Дейнека А., Доброковский, Елкин В., Ирбит П. Я., Клуцис, Крейчик, Курелла А. И., Лапин, Маца И. И., Михайлов А. И., Моор Д., Новицкий П. И., Острецов А. И.,Ривера Д. Д., Седельников Н., Сенькин, Спиров, Талакуев Н. Г., Телингатер С. Б., Тоот В., Уитц Б., Фрейберг, Шуб Э., Шнейдер Н. С., Эйзенштейн.

1928

ДЕКЛАРАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СЕКТОРА

Народности Советского Союза по своему культурному и экономическому уровню стоят на разных ступенях развития. Некоторые из них прошли стадию промышленного капитализма, другие лишь задеты им, находясь в основном на стадии торгового капитализма, третьих Октябрьская революция застала в стадии патриархально-феодальных отношений. Этим ступеням хозяйственно-политического развития соответствует культурный строй указанных народностей. Проведение ленинской национальной политики, освобождающей эти народности от остатков капитализма и великорусского ига, обеспечивает включение их экономики и политики в общую систему строительства социализма при гегемонии пролетариата, минуя капиталистическую стадию развития.

Отсутствие достаточного внимания к социальным моментам их культурного развития сплошь и рядом ведет к сохранению или восстановлению старых патриархально-капиталистических культур. Это необходимо учесть в практике советского культурного строительства; в целях обеспечения гегемонии пролетариата и в этой области по всему Союзу необходимо развернуть единый фронт проле-

тарской культуры и искусства, куда отдельными звеньями должны войти пролетотряды искусства каждой народности, роль которых заключается в организации широкого взаимного общения национальных искусств, их наивысшего развития и об'единения в мощном потоке интернационального общепролетарского искусства. Работа в этом направлении может быть проведена только организацией, ясно представляющей себе цели и перспективы развития индустриальной классовой культуры и искусства. Учитывая это, «Октябрь» организует при себе национальный сектор, работающий под его руководством и охватывающий все области искусства. В задачи этого сектора входит определение путей и методов втягивания искусства национальностей в русло общепролетарского искусства на основе учета различных стадий культурно-экономического развития национальностей.

Единого, общенационального искусства не было и нет; в общенациональные формы каждый социальный строй данной народности вливает свое идеологическое, обособленное творчество.

Различные степени культурности и развития классовой борьбы играют роль лишь в выборе методов втягивания народностей СССР в русло общего советского хозяйства, но не меняют идеологического содержания советского искусства.

Трудящиеся массы советских народностей должны быть активными участниками в деле переоценки культнаследия своего исторического прошлого.

При умелой поддержке культурного роста трудящихся масс отсталые народности Советского Союза могут притти к коммунизму как в области эко-

номики, так и в области искусства, не проходя стадии промышленно-капиталистической культуры.

Усиление социалистического сектора в хозяйственном строительстве ускоряет темп культурного развития советских народностей и обостряет социально - классовую борьбу в национальных искусствах, развитие коих на данном этапе идет под знаком классовой (социальной) диференциации. Эта диференциация в некоторых наших республиках уже приняла организационные формы, в других же только начинает нащупывать свои пути к организационным формам. В национальных областях и республиках антипролетарские элементы классовой диференциации искусства противопоставляют идею единого национального искусства, которую прикрывают фиговым листом бытового спецификума, культурной отсталости, отсутствия промышленного пролетариата, т. е. подменяют советское искусство националистическим.

Представители этих антипролетарских течений в национальных республиках выступают по двум линиям: одна часть их преувеличивает общенациональные элементы культуры, игнорируя классовые интересы и особенности в области культуры и искусства трудящихся масс данной народности. Другая часть обычно отрицает специфические национальные элементы культуры, продолжая на самом деле работу великорусских шовинистов.

Эти течения в области культуры и искусства поддерживаются некоторыми художественными организациями, а равно отдельными деятелями искусства и проявляются в следующих идеологических формах:

1. Подход к национальному искусству исключительно с точки зрения его этнографического своеобразия и «научное» обоснование различия искусства национальностей, не считающееся с социально-классовой сущностью его. Противопоставление национального искусства (вернее, искусства нацменьшинств) русскому искусству, как низшей формы высшей форме искусства (ГАХН, ВОАПП, СОФИЛ, Ленинградская консерватория, Московская консерватория).

2. Нежелание считаться с искусством национальностей, как с крупнейшим культурным фактором, оценка художественной национальной культуры, как культуры исключительно экзотической (все художественные группировки, кроме АХР, ряд киноорганизаций, Совкино, Востоккино, Госкинпром Грузии).

3. Оценка русского дореволюционного и современного псевдореволюционного искусства, как наиболее высокой формы и попытки приобщения национальностей к данным формам русского искусства через пассивное отображение национального быта и т. п. (АХР).

4. Создание внегрупповых национальных об'единений, выдвигающих в одних случаях точку зрения необходимости для искусства культурно-отсталых народностей постепенного прохождения всех этапов, пройденных искусством культурно-развитых народностей, а в других случаях — точку зрения «общенациональных» задач искусства, поднятия национальной культуры и т. д. (Общество развития искусств горских народов Северного Кавказа и т. п.).

«Октябрь» осуждает все эти установки, как враж-

дебные культурным интересам трудящихся масс национальностей, прикрывающие внешне революционными лозунгами укрепления и развития культуры народов Советского Союза обработку трудящихся масс в духе буржуазной идеологии. По существу же эти установки являются или попыткой обособления национальностей от общепролетарского искусства (панисламизм, пантюркизм и т. п.), или попыткой закрепления господства великорусской национальности.

Тактика национального сектора «Октября» по отношению к существующим группировкам, а равно и к отдельным деятелям национального искусства определяется социально-классовой сущностью художественной продукции последних.

«Октябрь» через национальный сектор будет способствовать социальной диференциации «общенациональных» художественных об'единений, а в некоторых случаях — способствовать организации национальных об'единений пролетарских художников для углубления дальнейшей диференциации.

«ОКТЯБРЬ» будет бороться против:

а) поглощения «общенациональными» задачами пролетарских и крестьянских особенностей и элементов национального искусства;

б) идеализации старых художественных форм и культур, огульного и рабского им подчинения;

«ОКТЯБРЬ» будет стремиться к их критическому восприятию и отбору, будет бороться за создание новых форм и нового стиля.

Особенное значение приобретает вопрос о подготовке кадров молодых культурников, художников-националов советской ориентации. Национальный

сектор «ОКТЯБРЯ» будет бороться против внеклассовой «руссификации» молодых национальных художников, учащихся в художественных учебных заведениях и способствовать созданию групп национального молодняка, стоящего на интернациональной пролетарской платформе.

Национальный сектор «ОКТЯБРЯ» будет особенно поддерживать националов-художников, работающих в области художественного оформления быта и обществ, работу в национальных республиках, могущих противопоставить новые вещи ходячим образцам старой национальной культуры (кинжалам, коврам, поясам, кувшинам и т. п.).

«ОКТЯБРЬ» считает необходимым помогать партии и госучреждениям Союза проводить работу по втягиванию национальных художественных движений в русло пролетарского интернационализма, минуя этапы, пройденные искусством культурно-развитых национальностей, и тем самым способствовать раскрепощению трудящихся национальностей от ига средневековой и торгово-капиталистической культур. Национальный сектор «ОКТЯБРЯ» будет бороться против прикрытой революционными словами антисоветской деятельности в области национального искусства.

Методы художественной политики национального сектора «ОКТЯБРЯ» будут практически связаны с конкретными задачами культурного и экономстроительства каждой народности Советского Союза. С этой целью при «ОКТЯБРЕ» создаются соответствующие национальные секции по всем видам искусства.

1929

ПРОГРАММА ФОТОСЕКЦИИ ОБ'ЕДИНЕНИЯ „ОКТЯБРЬ"

1. На фронте культурной революции фотография как один из наиболее совершенных способов воздействия на широкие массы является особо важным орудием. Через фиксацию социально направленных, а не инсценированных фактов, мы агитируем и показываем борьбу за социалистическую культуру.

2. Мы решительно против инсценировок, засоряющих смысл фотографии и обесценивающих действительность. Инсценировки вызывают недоверие масс к документации фото и дискредитируют нашу прямую и решительную борьбу на культурном фронте.

Мы против «ахровщины», слащавости без конца улыбающихся головок, квасного патриотизма в виде дымящихся труб, однообразных рабочих с молотом и серпом и красноармейских шлемов (шапками закидаем), мы против картинной фотографии и лживого пафоса по старым буржуазным образцам. Мы также против эстетических лозунгов «фотография для фотографии», «фотография — чистое искусство», а отсюда: «снимай, что хочешь и как хочешь».

Мы против понятия, внесенного к нам буржуазным

Западом: «новая фотография» или «левая фотография».

Мы против эстетики абстрактной «левой» фотографии, вроде Ман-Цея, Магопи-Наги и др.

3. Мы за революционную фотографию, не связанную эстетически ни с традициями самодовлеющей живописи, ни с беспредметностью «левой фотографии». Мы за революционную, материалистическую, социально подкованную и технически оборудованную фотографию, ставящую перед собой задачи пропаганды и агитации за социалистический быт и коммунистическую культуру.

Фотография сыграет громадную роль в деле формирования пролетарского искусства, вытесняя отжившую технику старых пространственных искусств и обслуживая идеологические потребности пролетариата.

4. Критерием «художественности» фотографии следует признать актуальность ее идеологического воздействия на зрителя, направленность в подаче факта строительства социализма или дискредитации капиталистического общества, использование самой высокой техники и наиболее выразительных способов подачи материала.

5. Каждый, входящий в фотосекцию «Октября», должен быть связан с производством, т. е. быть работником печати, участвовать в газетах, журналах и т. д... Кроме того, каждый член фотосекции должен быть связан с заводским или колхозным кружком и руководить таковым. В противном случае его работы по фотографии приобретут форму станковой фотографии или выродятся в техническую эстетическую школку, ставящую чисто формальные зада-

чи. Только конкретное участие в производстве, гарантирует фотоработнику социальное значение его работы.

6. Мы за коллективный метод проработки в фотосекции задач, поставленных партией, и наших специальных фотографических методов, необходимых для наилучшего разрешения этих задач.

7. Методом нашей работы должны быть: политическая грамотность, классовая пролетарская целеустремленность, высокая фото - техническая грамотность. В ближайший период времени фотосекция «Октября» ставит своей прямой задачей организовать и обучить кадры пролетарских фотоработников, которые могли бы в своих работах зафиксировать рост пятилетки и колхозного строительства, а также втянуть в работу фотосекцию лучших фотоработников из низовых рабочих фотокружков.

8. Исходя из всего этого, мы, работая в области фотографии, сознательно подчиняем всю свою деятельность задачам классовой борьбы пролетариата за новую коммунистическую культуру.

1930

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО „МОЛОДОГО ОКТЯБРЯ" ЦЕНТРАЛЬНОМУ ПРЕЗИДИУМУ ОМАХР *

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Признавая за вами пролетарские стремления, считая вас в классовом отношении близкой нам организацией, мы находим необходимым внести ясность в наши отношения, в особенности в имеющиеся между нами принципиальные расхождения, и вместе с тем настоящим письмом ответить на приветствие, присланное вами в связи с пятилетием ОМАХР и открытием первой выставки «Октября».

Внести ясность в наши отношения особенно необходимо потому, что в настоящее время ОМАХР и «Молодой Октябрь» являются наиболее близкими к пролетариату, наиболее широкими об'единениями пролетарского художественного молодняка. При этом мы не рассматриваем «Молодой октябрь» отличным от «Октября», принципиально иным движением молодежи в искусстве, точно так же, как и ОМАХР мы не рассматриваем принципиально отличным по своим установкам и практике от движения АХР.

«Молодой Октябрь», движение ИЗОРАМ, ТРАМ,

---

*. Письмо было сдано в печать в августе 1930 г., но по редакционным причинам не вышло.

ВОПР, художкоров и т. д. является частью нового художественного движения, которое наиболее правильно отражается в творческой установке «Октября» и которое в целом принципиально отлично от движения АХР, ОМАХР, ОХС и т. д., имеющих особую систему взглядов на пути пролетарского искусства.

Эта общность творческой платформы вытекает из установки на массовые виды искусства и из прямой социальной целесообразности работы, из непосредственного обслуживания культурно-бытовых и политических задач (газета, журнал, книга, плакат, архитектура, кино, художественное оборудование и оформление коллективного быта).

В нашей работе, в противоположность ОМАХР и АХР, отсутствуют отрыв от текущих конкретных задач класса, тяга к «выставкам», изокультурничество.

По чисто формальной линии нас объединяют смелые попытки творческих стилевых исканий, активные поиски новых средств и методов выражения, принцип социально-утилитарного подхода к решению художественных задач, динамизм и выразительность форм.

В противоположность ОМАХР, у нас отсутствует пассивно-натуралистический, статический подход к действительности, ее копирование и «запечатлевание». Поэтому нам прежде всего по своей природе ближе методы работы и установки ИЗОРАМ, (но не его практика), ВОПРА и во вторую уже очередь мы близки к ОМАХР.

Это необходимо сказать честно и прямо.

За что мы вас осуждали и осуждаем?

За отсутствие творческого идеологического лица, за эпигонство и копирование у своих товарищей из АХР пассивно-натуралистических приемов, приемов протокольного, поверхностного, а иногда недобросовестного и халтурного отношения к революционной теме, за слабые попытки творческих стилевых исканий, за нерешительный переход за пределы самодовлеющего станковизма.

Мы будем осуждать вас за творческий метод, за культивирование метода «станкового», изолированного решения изобразительных моментов (например, в текстиле) вне производственно-бытовых условий, метода самодовлеющей и «тематической», по существу прикладнической, обработки предметов быта. Последняя выставка, несмотря на завершение первой «пятилетки» вашего существования, показала огромные пробелы в практике ОМАХР, о которых мы своевременно говорили и писали. Все эти рецидивы ахровщины, огромные «узкие» места об'ясняются с нашей точки зрения целым рядом неверных принципиальных установок, которые и находят свое выражение в вашей практике.

Первая из них — ПЕРЕОЦЕНКА ЗНАЧЕНИЯ ОТСТАЛЫХ МЕЛКОБУРЖУАЗНЫХ ХУДОЖНИКОВ, связанных с ремесленной техникой и, главным образом, со станковыми видами искусства, составляющих основную массу АХР, определяющих пока его художественное лицо и оказывающих огромное влияние на весь ОМАХР.

Отсюда ваша смертельная ненависть, перешедшая к вам по наследству от АХР, к «лефам» и конструктивистам, которые в прошлом, несмотря

на свои «левые загибы», вредные установки и абстрактные поиски «новой формы», об'ективно почти во всех областях искусства давали немало творческих толчков пролетарской молодежи и у которых вам, товарищи из ОМАХР, есть кое-чему поучиться. На умелой творческой переработке элементов «левого» и «конструктивного» театра, как известно, вырос и развивается дальше, преодолевая их, трамовский театр.

Точно так же и ИЗОРАМ, несмотря на свои левые пуристские ошибки, благодаря формалистическому руководству Бродского (против чего мы решительно восстаем), преодолевая их, будет расти дальше. Он даже при этих ошибках, при неправильном подходе к культурному наследству, в целом—явление более прогрессивное по своей социальной значимости, чем ОМАХР.

Надо вам напомнить, что от «левого» радикального искусства пришли к пролетарскому искусству, поэт Маяковский, художник Бела Уитц и многие другие!

Да вы сами, несмотря на огульное отрицание, довольно откровенно и слабо копируете формально технический опыт этого «левого» искусства (текстильная и полиграфическая секции ОМАХР).

Из этой основной ошибки вытекает недооценка положительных элементов буржуазного искусства последних лет и вообще довольно скачкообразная позиция в вопросах культурного наследства.

Мы боимся быть понятыми, как огульные защитники «левых», формалистических течений как нашего советского искусства, так и буржуазного ис-

кусства последних лет. Не смазывая отрицательных сторон (отрицание идеологической сути искусства, игнорирование культнаследия, фетишизм техники и т. д.), мы за творческую переработку всего того, что в них есть активного и положительного.

В тесной связи с этими вашими ошибками находится непонимание ведущей роли архитектуры в смысле формирования стиля и методов других видов искусств (живопись, скульптура, бытовые искусства и т. д.), игнорирование принципа социальной утилитарности, активно-организующего решения художественных задач, непонимание роли массовых производственных видов искусства в решении задач культурной революции.

Мы также будем осуждать вас за отсутствие влияния на линию и политическое лицо журнала «Искусство в массы», который проводит групповую политику, является рупором правой, оппортунистической мелкобуржуазной критики (в лице Рогинской, Щекотова, Кацмана и др.).

Лицо омахровской молодежи в нем совершенно не чувствуется. Журнал проводит травлю «Октября», называя его «гнилой» организацией. Последние два номера совершенно не отметили факта выставки «Октября», в то время как буржуазным группировкам были уделены целые страницы.

Мы решительно против вашего взгляда на самодеятельное искусство как «подспорье», как ступень к профессиональному, ибо он смазывает самостоятельные, специфические задачи самодеятельного искусства.

Мы возражаем против некритического подхода к

понятию «революционная» тема, «советское содержание».

Самым главным в пролетарском искусстве является его КЛАССОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ. Другой важной стороной его являются язык, метод выражения и понимания действительности. В этом и находит свое выражение классовая суть художника. Дело не только в революционной теме, но и в ее пролетарской трактовке.

Мы утверждаем, что под ширмой «советской темы» и революционного сюжета нашли себе приют огромные массы халтурщиков и приспособленцев.

Мы считаем своим долгом бороться как с явно буржуазным, так и с псевдореволюционным, мещанским искусством, опошляющим революционные задания, тянущимся назад к передвижникам-народникам. Мы против вашего лозунга «героический реализм», как лозунга правооппортунистического и «внеклассового».

В последнее время вами раздувается значение «левой опасности» в искусстве как основной для данного периода.

Мы считаем, что это не соответствует действительности, и самый факт таких разговоров не случаен; он свидетельствует о большом влиянии на вас мелкобуржуазной части АХР, которая в интересах скрытия своей природы эту опасность преувеличивает.

Правая опасность в искусстве является наиболее актуальной в период социалистического наступления, когда еще не изжиты разобщенность потребителя и производителя, оторванность художника от конкретных задач, стихийная работа «на вооб-

ще», кустарные методы, работа «у себя на дому» и рыночные индивидуалистические отношения, которые господствуют в искусстве по сегодняшний день.

С этой точки зрения наиболее благоприятной почвой для расцвета правой опасности в рядах пролетарского движения является АХР. Это вам нужно четко уяснить.

Однако и «левая» опасность, выражающаяся в забвении идеологического существа искусства, в технологических и формалистических тенденциях, выхолащивающих революционное содержание, тоже дает себя чувствовать как в практике «Октября», так и близких ему организаций (например, в архитектуре, фото, полиграфии и т. д.).

Однако внутри «Октября» есть внутренние силы, способные преодолеть эти «левые» проявления, идущие, главным образом, со стороны попутчиков. И мы отчетливо сознаем, что без преодоления этих рецидивов Лефа невозможно вести борьбу с правым мелкобуржуазным искусством, надевающим маску революционности.

Наш вывод: за пять лет своего существования ОМАХР НЕ СТАЛ ОСНОВНОЙ, РУКОВОДЯЩЕЙ СИЛОЙ ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА. Он даже не сумел выступить с резкой критикой пробелов АХР, ОХС и своих собственных пробелов. До сего времени продукция АХР—очень низкого идеологического и художественного качества. Все, что есть ценного и положительного в ОМАХР, взято не из АХР. И никакие старые заслуги ОМАХР, шум о «новом» АХР, крики о призраках и засилье Лефа на страницах журнала «Искус-

ство в массы» НЕ МОГУТ ЗАМАЗАТЬ ТВОРЧЕСКОГО И ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА ОМАХР, не могут скрыть того, что ОМАХР необходимо перестроиться, связать свою работу с конкретными социалистическими заданиями, пересмотреть свои принципиальные установки, гораздо решительнее отгородиться от влияния правой части АХР и воспользоваться опытом других течений в советском изоискусстве.

Современные условия обострения классовой борьбы, борьба за осуществление пятилетки средствами искусства, ожесточенная борьба с буржуазным искусством приводят к консолидации пролетарских коммунистических сил.

Однако эта консолидация не означает смазывания существующих разногласий внутри пролетарского фронта, а имеет своей целью ввести эту борьбу в определенные рамки, при которых она в конечном счете способствовала бы росту и самоопределению пролетарского искусства.

Поэтому, не смотря на имеющиеся разногласия, мы будем вместе с ОМАХР бороться с буржуазным искусством, изолировать «золотую» молодежь в попутнических организациях, будем вместе намечать и проводить общественно-политические кампании и поможем в чистке ваших рядов.

Мы отчетливо сознаем, что все эти, подчас наши чисто формальные разногласия таят в себе глубокий идейно-политический смысл, который будет вскрыт и вскрывается в процессе этой борьбы.

Как вам, так и нам необходимо пресекать, с одной стороны, тенденции смазывания существующих между нами художественно-политических разно-

гласий, беспринципные компромиссы, непонимание об'ективного смысла происходящей борьбы и, с другой — тенденции раздувания принципиальных разногласий, подменяющих борьбу с настоящими врагами пролетарского искусства борьбой «Молодого Октября» с ОМАХР и наоборот.

С товарищеским приветом

по поручению бюро московского и ленинградского «Молодого Октября»

В. Павлов, Завьялова, Цимберг, Левин.

1930

ИЗОФРОНТ

СОДЕРЖАНИЕ

УП. ГЛАВЛИТА Б—814[illegible]
ИЗОГИЗ № [illegible]
ТИРАЖ 5.000 ЭКЗ
ПОЛИГРАФТЕХНИКУМ
В МОСКВЕ